

החשכה עדיין בהירה: על הזקנה בשירתם המאוחרת של חיים גורי ואורי ברנשטיין

עמרי הרצוג ועל שנקר

בשנת תרס"ז (1907) פרסם חיים נחמן ביאליק את מאמרו הפרדיגמטי "שירתנו הצעירה", המוקדש לשלושה משוררים צעירים שהוציאו לאור קבצי שירה חדשים: יעקב כהן, יעקב שטיינברג וזלמן שניאור. הוא מתאר אותם כביטוי המושלם של היפה והמשובח בספרות העברית החדשה:

הצעירים הללו הם הגידולים הראשונים, הפפרות הנאות של ספרותנו החדשה. כלם מבית־מדרשה יצאו ועל ברכי אבותיה נתגדלו, והם כלם שלה, "מכך רגלם ועד שער קדקדם". כל היפה והמעולה שבספרותנו החדשה, מיום שנכנסה זו לתחום היצירה ונעשתה לבריה חיה נושאת את עצמה וגדלה מתוכה — יש להם חלק בגדול נפשם ובטפוח כשרונם של אותם הצעירים. ולפיכך שלנו הם עם כל החדש והיפה שהביאו לנו משלהם.¹

ההכרזה על "החדש והיפה" שמבשרת שירה צעירה היא מהלך חוזר ונשנה בתולדות הספרות העברית, ואף שזהו היגד פנים־ספרותי, הוא ניזון בדרך כלל מהקשר רחב יותר; הוא כפוף לאופן שבו תנועות לאומיות בכלל, והציונות בפרט, תופסות את הנעורים כאידיאל גופני, רגשי, אידאולוגי ויצירתי. הסנטימנט הלאומי, מציין חוקר הלאומיות ג'ורג' מוסה, הוא "מרד של צעירים בשם הנעורים"; הוא מחדש את ערכי הגבריות הצעירה כתנועת נגד לדקדנס הזקן או הנשי שקדם לו, בניסיונותיו לדחות מעל הקולקטיב את "כל מה שלא היה גבר אמיתי: עצבני ובלתי יציב במקום שליו וחזק, מותש במקום מלא אונים". לפיכך, הנעורים נקשרים ללא הפרד במיתוס הלאומי, כ"סמל לגבריות, לחיוניות ולמרץ".²

התרבות היהודית משייכת למסורת האבות ערך רוחני ואינטלקטואלי, אך הציונות העמידה עצמה כתנועה לאומית פוטנטית באמצעות ניתוק מן העבר, על סימני הזקנה, השקיעה והחידולן הכרוכים בו. הניתוק מהזמן של הגלות וממרחביו חייב את המרתו של

1 חיים נחמן ביאליק, "שירתנו הצעירה", כל כתבי חיים נחמן ביאליק, תל אביב: דביר, 1907, עמ' רל.

2 ג'ורג' מוסה, הנופלים בקרב: עיצובו מחדש של זיכרון שתי מלחמות העולם, מאנגלית: עמי שמיר, תל אביב: עם עובד, 1990, עמ' 83.

הגוף היהודי הקשיש והכפוף בגוף הלאומי הצעיר והפוטנטי. הנעורים נהפכו לערך מכונן בתרבות העברית החדשה, ומכאן גם בספרותה.³ אידיאל הנעורים לא בא לידי ביטוי רק בגיבורים שספרות זו מעמידה, אלא גם ברטוריקה המעצבת את השדה הספרותי. לאורך השנים, הצעירים הם "המחדשים", "המורדים" או "המבשרים"; לעיתים הם מסומנים בידי המבוגרים בעלי הסמכות ולעיתים מبدלים עצמם מהסמכות הספרותית שקדמה להם, בנוסח רצח האב. החלוקות הדוריות של השירה העברית, לדוגמה, מנומקות פעמים רבות בקווי השבר או המהפכה של "שירה צעירה", המערערת על תפיסותיו האסתטיות או הפוליטיות של הדור שקדם לה. דוגמה לאופן שבו הצעירות הופכת לקטגוריה היסטוריוגרפית מובחנת בשדה הספרות היא ריבוא האסופות של "שירה צעירה" שיצאו לאור במהלך השנים, וכמותן ערבי "משוררים צעירים" שנערכו, שבהם ההקשר הגילי משרת כבשורה לעידן פואטי חדש. אפילו בחינת הבגרות בספרות כללה את הקטגוריה "שירה צעירה", שאיגדה את כל המשוררים שאינם ביאליק, טשרניחובסקי או אלתרמן. הצעירות, לפחות במחקר השירה, אינה מוגדרת על פי גיל ביולוגי, אלא על פי תנועה חיונית בשירה, המחדשת את הקאנון של זמנה ואת התרבות שבה הוא נטוע.

תאוות הנעורים של השירה העברית המודרנית מסיטה במידת מה את המבט מנוכחותה של שירה הנכתבת בידי משוררים מזדקנים. כאמור, ההיסטוריוגרפיה הספרותית נשענת על משמעות לאומית-דורית, המסומנת באמצעות פוטנציה גופנית ואידאולוגית ובאמצעות חידוש ומהפכה – המזוהים עם הנעורים. מערך השיח הזה מסייג את אפשרות השיח של רציפות בין-דורית ואת הפניית המבט אל ההזדקנות הפרטית.

במאמר זה אנו מבקשים להציע קריאה צמודה צנועה בשירה העוסקת בהזדקנות ונכתבת מתוך גוף זקן. איננו מבקשים לתאר דור של משוררים זקנים, אלא להתבונן באופן סינכרוני בשירתם המאוחרת של שני המשוררים הישראליים חיים גורי ואורי בדרנשטיין. להלן נשאל כיצד מתמודדים המשוררים הללו בשירתם עם היחלשות הגוף, עם זיכרונות העבר ועם קרבת המוות, וכיצד הם מתמודדים עם הדיאלוג שמנהל סגנון כתיבתם המאוחרת עם הדור הפואטי "הצעיר" שמתוכו צמחו ושעליו הם משקיפים ממרחק השנים.

מבטים אל עבר הזקנה

בפתח הדיון יש לערוך הבחנה סוציולוגית בין "זקנה", מערכת של סמלים ומשמעויות תלויות תרבות המגדירה את מנגנוני ייחוס הערך לתהליך ההזדקנות, לבין "זקנים", אנשים בגיל השלישי.⁴ ההבניה החברתית נוטה לטשטש את ההבחנה בין השניים, ולפיכך

3 ראו, לדוגמה: מיכל ארבל, "גבריות ונוסטלגיה: קריאה ב'הוא הלך בשדות' למשה שמיר על רקע בני דורו", מדעי היהדות 39 (תשנ"ט), עמ' 53–66; מיכאל גלזמן, "הכמיהה להטרוסקסואליות: ציונות ומיניות באלטשניולנד", תיאוריה וביקורת 11 (חורף 1997), עמ' 145–162.

4 גבריאלה ספקטור-מרזל, צברים לא מזדקנים: סיפורי חיים של קצינים בכירים מדור תש"ח, ירושלים: מאגנס, 2008, עמ' 12.

הדימויים הנקשרים לזקנה מושלכים באופן טבעי על זקנים. על פי רוב, דימויים אלו מקורם במערכת עקיבה של הבניות חברתיות המנוסחות ומאורגנות בידי הלא זקנים (ומאמרנו אינו יוצא מכלל זה). "פרדוקס בסיסי של חקר הזיקנה", מעירים זרון וכהן-שלו, הוא "להגיע מבחון, וממרחק זמן, אל הגיל שבו נתנסה אדם בתחושת הפליה וההתאיינות".⁵ משפט זה כולל שתי הנחות יסוד: הראשונה, שחקר הזקנה נעשה ממרחק זמן ובמבט קדימה. הגרונטולוגיה, חקר הזקנה, היא מעין עתידנות, משום שהיא מתחקה אחר ההקשר הגופני, הנפשי וההכרתי העתיד לבוא, ובניגוד לשלבי החיים המוקדמים יותר, את הזקנה אין הפרט מסוגל תמיד לחקור או לשקף באופן אוטואתנוגרפי, בדיעבד.⁶ ההנחה השנייה היא שהזקנה אפופה תחושת "כליה והתאיינות". המושגים הללו מצביעים על המסגרת האידאולוגית, ולעיתים קרובות גם הנרטיבית, שממנה נגזרת התייחסות לזקנים. אם עידן הילדות וההתבגרות מנוסח במושגים פרוגרסיביים של צמיחה או התפתחות, הרי שהזקנה מסמנת את אחריתו של התהליך הזה, ומעוררת ציפיות מעורבות: ניסיון חיים, שיקול דעת ומתינות, הנובעים מפרספקטיבה רחבה ועמוקה, ובצידם קיהיון, רגריסה קוגניטיבית וחוסר רלוונטיות.⁷

הציפיות הללו, שיש בהן ממד ערכי סותר, משתבצות בנרטיב תרבותי רחב, המניח שהשיא היצירתי של בני אדם ממוקם ב"אמצע" החיים, בטווח הגילים 30–50. חוקרי קוגניציה שבחנו את מספרם של רעיונות חדשים במוחו של אדם ואת יכולת תרגומם הלכה למעשה, קשרו בין זקנה לבין ירידה בתפוקה יצירתית וביכולת להגשימה. מחקרים מסוג זה, המעלים על נס את "גישת הפרודוקטיביות היצירתית", מבטאים את ההנחה התרבותית הרווחת: הזקנה אינה אתר של התחדשות יצירתית, ובכללה אומנותית, אלא אתר של קיפאון במקרה הטוב, והידרדרות במקרה הרע.⁸

רודולף ארנהיים, פסיכולוג שחקר את הקשר בין יצירה אומנותית לזקנה, זיהה בחיי היוצר שלושה שלבים המקבילים להתפתחות האומנות בתרבות המערבית.⁹ השלב הראשון הוא מרחב יצירתי המתבסס על הכללה (מקביל ל"תחושה האוקיינית" של פרויד), שאינה מאפשרת גיוון או דקויות. בשלב השני המציאות המיוצגת באומנות עוברת תהליכים של מיון וקטגוריזציה (בדומה לשלב הבוגר בהיסטוריה המערבית, המאופיין בהתפתחות

5 אמיר כהן-שלו ומירי זרון, "יצירה, שירה, סתירה: מחשבות על יצירה מאוחרת בכלל – ושירת זיקנה בפרט", מירי זרון ואמיר כהן-שלו (עורכים), על שפּע הַיֵּשׁ הַנֶּמְלֵט: שירה בזיקנה, זיקנה בשירה, רעננה: אבן חושן, 2017, עמ' 166.

6 ניצה אייל, "כוח הידיעה וחולשת הזיכרון", ארנולד רוזין (עורך), הזדקנות וזיקנה בישראל ירושלים: אש"ל, 2003, עמ' 55.

7 Morton A. Lieberman and Sheldon Tobin, *The Experience of Old Age: Stress, Coping and Survival*, New York, NY: Basic Books, 1983, p. 11

8 Gisela Labouvie-Vief, "Intelligence and Cognition", James E. Birren and K. Warner Schaie (eds.), *Handbook of the Psychology of Aging*, New York, NY: Van Nostrand Reinhold, 1985, p. 22; Harvey C. Lehman, *Age and Achievement*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1953; Hugo Munsterberg, *The Crown of Life: Artistic Creativity in Old Age*, San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 40

9 Rudolf Arnheim, "On the Late Style", *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley: University of California Press, 1986, pp. 285–295

מדעית ובגילוי הסובייקטיביות). בשלב השלישי, המקביל לתקופת הזקנה, מבטו של האומן היוצר מוסט מהקונקרטיות של המציאות אל עבר עמדה מנותקת, מופשטת ובעלת מאפיינים טרנסצנדנטיים, מעבר לכאן ולעכשיו. על פי ארנהיים, שלב זה כרוך בתחושת בדידות ובהתרחקות כפזיה מפעילות חברתית. אולם הבידוד הזה מאפשר לאומן לחוש שאינו בעל חוב לנמעניו (למשל, מבקריו) ולסגל עמדה אוטונומית, כמי ש"כבר אין לו מה להפסיד", שסוגיית ההתקבלות כבר אינה נוגעת לו ושאינו רוקם תוכניות לעתיד. בשל כך הוא נוסק אל עבר ביטוי חופשי המנותק מרוחה האסתטית או התמטית של התקופה.¹⁰

גם אם הכללות כאלו נראות גסות מעט, חוקרי הסגנון המאוחר מצביעים על מבנה עומק, שאומנם אינו משקף בהכרח את חוויות החיים ואת התהליך היצירתי של אומנים זקנים, אך מתעד את עוצמתו של הנרטיב התרבותי בנוגע לאומנותם: "אדישות למוסכמות התקופה, היעדר גימור חיצוני-אסתטי והתבוננות פנימית המנותקת מכבלי זמן ומרחב".¹¹ ההתבוננות הזאת יעילה מבחינה תרבותית משום שהיא מקבילה להנחות היסוד המודרניות על טבעה של הזקנה, כתקופה שבה האדם נוטה להיות משוקע בעצמו ואינו מעורה בעולם כבעבר.

בחקר הספרות הישראלית מתקיים דיון ביצירות של יוצרים זקנים, אך בשל העובדה שמדינת ישראל וספרותה החדשה עודם עולי ימים, טרם נערך מחקר שיטתי השוואתי הבוחן את המאפיינים הפסיכו-פואטיים של ספרות ישראלית הנכתבת בגיל השלישי. עם זאת, התייחסות לגילם המבוגר של סופרים ומשוררים בביקורת הספרות נגועה בדרך כלל בהדרת כבוד, משתי סיבות: הראשונה, הנטייה לתפוס את השירה המאוחרת כהתבוננות רפלקסיבית על אוטוביוגרפיה עשירה, ובשל כך זיהויה עם פואטיקה של מבט-על המעוגנת במחוות של סלחנות ופיוס; והשנייה, ההתבוננות בשירה הנכתבת בגיל השלישי במונחים של פְּרָדָה קֶרְבָּה, כלומר כיצירה המתנוודת על שפת החיים, ולפיכך נושאת אופי של קינה עצמית ולעיתים קרובות של צוואה רוחנית.

הדוגמאות רבות, והינה אחת מהן: על ספרו האחרון של טוביה ריבנר אחרונים כתב אלי הירש כי הוא נטוע בנוף "מענג", "המוליד דיון פילוסופי פנימי שמעוצב כחווייה מיסטית [...] נחמה מחודשת, כשנזכרים שזה היה תמיד תפקידו של היופי [בשירתו]: להשכיח עוול, לנחם על סבל", ומן העבר השני, על אותו הספר כתב אורי הולנדר ששיריו של ריבנר "צועדים [...] כלוליינים על שפת תהום", ועוסקים ב"האין לצד היש, תאמו האפל של החי, הקשור בו ללא הפרד".¹² בבחינת יצירות אחרונות נראה כי המבט המוסב לאחור, אל נופי החיים ויופיים, נקשר ללא התר בנוכחותו המאיימת של המוות. נקודת המבט שלנו מבקשת להתנער מהמבט השגור, הנע בין זיהויים של יצירות אחרונות במונחים של קינה עצמית או של פיוס נוסטלגי עם העבר. בכוונתנו לבחון את

10 שם, עמ' 293.

11 Martin S. Lindauer, *Aging, Creativity and Art: A Positive Perspective on Late-life Development*, New York, NY: Springer, 2003, p. 79. התרגום כאן וכל התרגומים במאמר הם שלנו, אלא אם כן צוין אחרת, ע"ה ו"ש.

12 אלי הירש, "פרשת הדרכים", ידיעות אחרונות (1/5/2015); אורי הולנדר, "שיווי משקל נדיר על פי התהום", הארץ (31/1/2014).

השירה של שני משוררים זקנים, על צורות המבט והתכנים שהם בוחרים לעצב, שלא מתוך שאיפה להגיע למסקנה מכלילה בנוגע לאופייה של יצירה ישראלית מאוחרת, אלא מתוך הרצון ללוות את מיקומם העצמי של שני המשוררים לעת זקנתם, כפי שבא לידי ביטוי בפואטיקה המאוחרת שלהם. בחרנו לקרוא ביצירות אחרונות של שני משוררים גברים, משום שבשל הקישור הרווח בתרבות הישראלית בין נעורים וארכיטיפ הגבריות, הגבריות הנתפסת "שלמה" כשהיא פעלתנית, פוטנטית ומלאה ארוס. הזקנה, לכאורה, מאיימת על תכונות אלו, אך הקול הגברי שמציעים המשוררים שבחרנו חותר תחתן, ומאיר תפיסות רחבות של פוטנציה לאומית, גופנית או פואטית.

שני המשוררים אורי ברנשטיין וחיים גורי מתו בסמיכות זמנים. ברנשטיין, יליד 1936, מת בינואר 2017; חיים גורי, יליד 1923, מת שנה אחת אחריו. את שיריהם האחרונים כתבו במהלך העשור שקדם למותם. בחרנו לקרוא בהם משתי סיבות: הראשונה, משוררים אלו אהובים עלינו ושירתם המאוחרת קרובה לליבנו ולדעתנו, והשנייה, העיקרית שבהן, מעמד זקנתם מעורר עניין לאור הפואטיקה המובחנת שלהם.

גורי מזוהה בדרך כלל עם משוררי דור תש"ח ועם שירת הנעורים הלאומית.¹³ יצירותיו הקאנוניות נושאות את האופי הפוטנטי של הקשר הגורדי בין נעורים לבין פאתוס הקרב וההקרבה, ולאורן אנו בוחנים כיצד הגיב בשירתו המאוחרת, שכתב בזקנתו, לאיקוניות הנעורים המזוהה עם שירתו ועם מעמדו הספרותי. מן העבר השני, הפואטיקה של ברנשטיין מעולם לא התייחסה להקשרים לאומיים. היא מאופיינת בתמטיקה העוסקת בסובייקט, המעידה על הלכי הרוח הרגשיים שלו מול האהובה, ההורים, הילדים או החברים. התמקדותו במרחב האינדיבידואלי והדומסטי מאפשרת לנו לבחון כיצד חווה הוא את תודעת הזקנה העצמית, דרך ההקשרים הגופניים והרגשיים המלווים את מכלול יצירתו.

כאמור, את השירים הנבחרים להלן כתבו שני המשוררים בזקנתם; אך הם מגיחים אל הזקנה מנקודות ייחוס שונות ואף קוטביות, הנגזרות ממעמדם ומאופייה של יצירתם המוקדמת. שירתם המאוחרת מגיבה לנקודות הייחוס האלו: היא מנהלת עימן חשבון נפש ובוחנת את כשירותן להעיד על תודעת הזקנה. לפיכך, העמדת המשוררים הללו זה בצד זה מאפשרת לבחון שני נתיבים המתכנסים לאותו היעד – האדם הזקן והשירה המתבוננת בו. אין אלו שתי אסטרטגיות ייצוג של זקנה, אלא שני שבילים פואטיים סובייקטיביים נפרדים, שלעיתים משיקים זה לזה במפתיע, ושהם נבקש לפסוע.

כדי לבחון את הקול הפרטי של שני המשוררים ניעזר בשתי פרדיגמות במחקר הפואטיקה של אומנים זקנים. האחת היא דיונו של אדוארד סעיד בסגנון מאוחר ("Late Style"), והשנייה היא גישתו של חיים חזן לשירה מאוחרת. שני הדיונים התאורטיים הללו

13 נעיר כי במחקרים על שירתו של גורי היא משיכת לשני דורות. לדוגמה, בתיאור המאפיינים הדוריים בשירתו של גורי מזכה רחל וייסבורד את שירתו המוקדמת עם דור הפלמ"ח ואת הקובץ פְּחִי אֶשׁ עם המעבר לדור המדינה, וראובן שהם מזהה בקובץ שירי חוֹתָם מעבר בין שירת דור תש"ח לשירת דור המדינה. ראו, רחל וייסבורד, "חיים גורי, 'שושנת רוחות'", מחקרי ירושלים בספרות עברית טז (תשנ"ז), עמ' 157–182; ראובן שהם, שירתו של חיים גורי: "מפדחי אש לשירי חותם", דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות יא, ג (1993), עמ' 209–216.

מציירים את היצירה המאוחרת בגוונים שונים בתכלית, ואף נעים בתנועה מתודולוגית הפוכה. סעיד כותב כחוקר ספרות וכמבקר מוזיקה; נקודת המוצא של דיונו היא הסגנון הפואטי המאוחר, ואותו הוא מפתח בדרך האינדוקציה אל תפיסת הזקנה. הכתיבה של חזן על שירה מאוחרת נכתבת מן הפרספקטיבה של מחקריו האנתרופולוגיים על זקנה, בהקשריה הרגשיים והחברתיים. לעומת סעיד, חזן חוקר את הזקנה ומדגים את ממצאיו באמצעות שירה. התנועה בין שתי הפרדיגמות, שתוצגנה להלן, מאפשרת לנו להצביע על רבדים פואטיים ותמטיים בשירתם המאוחרת של גורי וברנשטיין, ולבחון את מעמדה בהקשר הייחוס הדורי של שני המשוררים.

פרדיגמה ראשונה: חיים על הקצה

הפרדיגמה "חיים על הקצה" נשענת על הטענה המרכזית של אדוארד סעיד בספרו *On Late Style*¹⁴, שכתב בזקנתו. חיבור זה מובחן ממחקריו האחרים, שנבנו בסכמות פסיכואנליטיות וביקורתיות והיו מחויבים למחשבה פוליטית (ובראשה פוסט-קולוניאלית). הוא פרגמנט שאינו מחויב לרצף המחקרי המזוהה עימו, ועובדה זו אף הולמת את טענתו בנוגע לנושא חיבורו.

הנחת היסוד של דיונו היא שהנאורות סימנה את האינדיבידואליזם כתנאי הכרחי לסובייקטיביות אנושית. הסוגה הספרותית המרכזית מאז עידן הנאורות היא הרומן המודרני, המעצב בתכניו ובצורתו את סיפור החניכה כסיפור-העל של החיים האנושיים. הוא מגולל את קורותיה הליניאריים של דמות המצוידת בשמות, הנחוצה לה כדי לנסח קול אוטונומי. הדמות מתקדמת במערכים משפחתיים, רגשיים, חברתיים או מעמדיים כשהיא נסמכת על כוח רצונה, תבונתה ותשוקתה. זה סיפור של התבגרות והתגברות, המלווה את גיבוש הסובייקט הספרותי המודרני.

לממד הזמן של הרומן המודרני משקל רב. ראשית, משום שמסעה של הדמות מוקצב בזמן ואמור לבוא לידי מיצוי לקראת חייה הבוגרים, ושנית, משום שהדמות עצמה נדרשת לזמן כדי להשלים את המסע, לעצב את חייה ולהתפתח לכדי סובייקט עצמאי. סעיד טוען שגם אם הרומן המודרני אינו עוסק בהכרח בצעירים, החניכה המוצגת בו מונעת מפרספקטיבה ביוגרפית, ולפיכך היא מנוהלת לאורך ציר זמן. במובן זה מגויסת הספרות המודרנית נגד מהלך הזקנה, משום שבו, כביכול, לא יכול להתרחש סיפור החניכה עצמו, אלא רק חשבון נפש מאוחר, סיכום חגיגי או סיוע לאדם אחר – בהכרח הגיבור או הגיבורה הצעירים – במסעם-שלהם.

סעיד שואל את המונח "סגנון מאוחר" מדיונו של אדורנו ביצירותיו האחרונות של בטהובן, ומנתח לפיו את כתיבתו המאוחרת של אדורנו עצמו. סעיד בוחן יצירות שחיברו מלחינים, מחזאים, סופרים ומשוררים בשלהי חייהם, ובהם קוואפיס, תומס

Edward Said, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, London: 14 Bloomsbury Publishing, 2006

מאן, שיינברג, בטהובן וסופוקלס; ובעיקר מתעכב על ההבדלים בין יצירות אחרונות של יוצרים מפורסמים לבין יצירות מוקדמות שלהם. כשהוא מתבונן ביצירות האחרונות ובוחר את הסגנון המאפיין אותן, סעיד אינו מוצא כל השלמה או פיכחון. בעקבות אדורנו, הוא מזהה ביצירות סגנון חסר מנוחה, לא רגוע ומתנגד למוסכמות. הוא כותב כי סגנון זה "כמוהו כגלות עצמית מן המקובל; הוא שורד מעבר למוסכמות"¹⁵, וכי הוא בא לידי ביטוי בשלושה מאפיינים המשיקים זה לזה.

הראשון בשלושת מאפייני הסגנון המאוחר הוא **קצה**: קצה הקיום וקצה החיים, שהיצירה נכתבה בהם; ובו־זמנית קצה במובן חספוס, שערורייה והתנגדות למוסכמות. חיי הזְקנה הם חיים "על הקצה" – של הזמן ושל הנורמות התרבותיות. לאור המאפיין הזה ייתפסו יצירות שנכתבו בעת זְקנה כחצופות, כפורקות עול וכנטולות בושה, ומתוך כך גם כמשוחררות וחיוניות. "זו הפריבילגיה של הסגנון המאוחר", כותב סעיד, "יש לו הכוח לספק פיכחון בצד הנאה, בלי לפתור את הסתירה שביניהם. מה שאוחז את המתח ביניהם [...] הוא הסובייקטיביות הבוגרת של האומן, המתנערת מהיבריס ומפומפוזיות; היא נטולת בושה בנוגע למשגים שלה".¹⁶

המאפיין השני שסעיד מזהה הוא "מאוחרות" ("Lateness"): תודעה מודעת לעצמה החיה את הרגע ואינה צופה אל העבר או אל העתיד. "מאוחרות היא ההימצאות בסוף, אך באופן המודע להפליא להווה",¹⁷ מעיר סעיד. העבר שמור בכספת הזיכרון וניסיון החיים, ואין שהות לנהל מולו משא ומתן או לסחור בו; והעתיד, מן העבר השני, לוט בערפל ואינו תובע תכנון. המחויבות המרכזית נתונה אפוא להווה, באופן המשוחרר מחשבון נפש או מחובות עתידיים.

המאפיין השלישי הוא תוצר פואטי של קודמיו, והוא סגנון "לא עשוי" ("Unfinished"): סגנון המוותר על ההרמוניה ועל תפיסת הרצף הליניארי (הביוגרפי והפואטי), שכבר מוצו או הגיעו לסופן. במקומן נפער צוהר לניסיוניות ולמשחקיות המערערות על תפיסות מוסדרות של זמן. סעיד כותב: "האומן אינו מציע סינתזה הרמונית. בחסות כוחה של דיסוציאציה הוא מפרק את הזמן, אולי כדי לשמר את הנצח. בהיסטוריה של אומנות, יצירות אחרונות הן קטסטרופות".¹⁸ טרי איגלטון, שהגיב לחיבורו של סעיד, מעיר שבניגוד לתפיסה של נעורים החותרים לשלמות, תפיסת הזְקנה פרגמנטרית ואינה פתורה. איגלטון כותב:

נהוג לחשוב שנעורים הם לוחמניים, ואילו שהגיל המאוחר שלו, מפויס ופטור מאחריות. אבל מבחינה כלשהי המצב הפוך: הנעורים אחוזים בתשוקה לטרנספורמציה מוחלטת שתושלם, ואילו הגיל המאוחר – אפילו בזמן שעודנו משתוקק לטרנספורמציה דומה – מודע יותר לממד ההכרחי של דיסוננס, קונפליקט ופרגמנטציה. [...] ללא פרגמנטציה

15 שם, עמ' 16.

16 שם, עמ' 148.

17 שם, עמ' 16.

18 שם, עמ' 160.

לא נדע שהשלמות אפשרית. יצירות אומנות צריכות להיות לא מושלמות כדי להזכיר לנו שההיסטוריה היא מלאכה מתמשכת.¹⁹

המאפיינים הללו, מעיר סעיד, מאפשרים ליוצרים זקנים להתנגד למוסכמות האסתטיות או הביוגרפיות, בעיקר באמצעות סיגול עצמאות המגולמת בפעולה נגד הזמן – הזמן הביוגרפי, החולף ודורש מיצוי תאוותני של מה שנשאר ממנו, והזמן החברתי, האסתטי או התרבותי שבו האדם פועל, שמולו הוא יכול להביע סירוב וחתרנות. לפי סעיד, היוצר המבוגר יכול להרשות לעצמו להתנגד לעוצמה המהדהדת של "החדש", האופנתי והנכון-לזמנו, בזכות שחרורו מכבלי התקינות הפוליטית או תנאי השעה הפואטיים.²⁰

בניגוד לסטראוטיפ, ובניגוד להצהרות ההון התרבותי המיוחסות לצעירים בספרות העברית, סעיד טוען שדווקא הצעירים מונעים מחדדות ומופעלים בידי הנורמות המחייבות של זמנם. הזקנים הם המרדניים שיכולים לסטות מהתלם. הטוטאליות של היצירה הצעירה מומרת בתפיסה פרגמנטרית, שהסתירות הנטועות בה נובעות מההכרה שיצירה אינה יכולה להיות מושלמת.

דבריו של סעיד מהדהדים גם בפרספקטיבה שמציע אריאל הירשפלד, המתאר את תפיסת הזמן של תודעת הזקנה. הירשפלד כותב: "תפיסת הזמן של הזקנה היא היסוד המחזיק את המתח הרוחני העז ביותר שלה: מחד הזמן נראה טס או 'ניגר בין האצבעות', ומאידך דווקא הטיסה הזאת הופכת אותו לסבלני, מעז להשתהות".²¹ אמיר כהן-שלו ומירי ורון, חוקרי יצירות אחרונות של משוררים, מוסיפים שאת מקומה של הנחרצות תופס הספק, שמהותו חיונית. הספק מתאפיין ב"תמימות מאוחרת" ובתחושת דחיפות מלאת חיים, שכן "מה שלא ייאסף עכשיו יהיה כאין".²² באותה הרוח, טוען חוקר הסגנון המאוחר ארנהיים שבגיל מבוגר האומן כבר אינו זקוק למעמד ה"אנדרטאי" שלו, כפי שנחקק בידי מבקריו וחוקריו. האומן הזקן אינו זקוק כבר לתהילה חולפת ואינו מחויב להוכיח עצמו לאורה. הבדידות המלווה את הזקנה יכולה להצמיח חופש ועצמאות יצירתית של מי שכבר אין לו דבר להסתיר; ולפיכך סגנונו מתאפיין באינטנסיביות הבעתית, בחופש פואטי, בהתבוננות פנימית ישירה, באדישות למוסכמות התקופה ובשחרור מצווי האסתטיקה המגלמים אותם.²³

19 Terry Eagleton, "Edward Said, Cultural Politics, and Critical Theory (An Interview)", *Journal of Comparative Poetics* 25 (2005), pp. 254–269

20 Said, הערה 14 לעיל, עמ' 45.

21 אריאל הירשפלד, "מבוא קצר לזקנה", הארץ (29/9/2020).

22 כהן-שלו ורון, הערה 5 לעיל, עמ' 165–178.

23 Arnheim, הערה 9 לעיל, עמ' 288–292.

פרדיגמה שנייה: פואטיקה מתנוונת

פרדיגמה אחרת בתאוריה ספרותית של זקנה מזהה אף היא שיבוש של מוסכמות פואטיות ביצירתם של אומנים זקנים, אך להבדיל מקודמתה, הפעם השיבוש מתואר כביטוי של כפייה ולא של חופש; הוא מונע מבוגרותו של הזמן, ולפיכך ממקם את החריגות הפואטיות בהקשר מלנכולי. פריקת העול אינה נובעת משחרור חתרני, חיוני והרפתקני מכבלי משא העבר, אלא מבטאת ייאוש ובדידות. האנתרופולוג חיים חזן, החוקר סיפורי חיים של זקנים, מציין כי "נוכחנו לדעת שהחוויה המדווחת המרכזית היא של ניתוק מודע ומשחרר מן הזהות החברתית הקודמת, הכרה חריפה שזר שאינו זקן לא יבין את עולמם, ותחושת בוגדנות לצד התפכחות".²⁴

תחושת הבגידה של העולם הסובב, המתנהל ללא הבנה של "ההווה הזקנה", מובילה לתחושת בידוד והתכנסות ולפיכחון מהבטחות העבר, ובראשן ההבטחה לפעולה יצירתית ככלי לביטוי הלכי הנפש. חזן מתאר זאת כביטוי של אובדן אמון מוחלט בכשירותו של המעשה הפואטי לייצג מהות. "ככל שהסוף קרב", הוא כותב, "אי האמון בחברה המתנכרת גלש לפקפוק בכוחו של הסיפור לספר, כאשר מהלכו ומקצבו מתקרטעים עד לכדי התאבקות גמורה".²⁵ כשחזן קורא שירי משוררים זקנים, הוא מוסיף ש"המודעות הזיקנתית מטעינה את השיר באנרגיה אנטרופית המכלה אותו, כמו את חייו של כותבו".²⁶ הקיום הזקן הוא כר צחיח לגידולי שירה, וככל שהזמן אוזל השירה נפרקת ממטעניה התרבותיים הקודמים, עד כדי כך שספק מוטל בעצם מעמדו של השיר כשיר.

חזן מצביע על חוסר האפשרות לנהל מהות פואטית בתוך הזקנה, ומנמק את טענתו בכך שהקיום הזקן משוקע בעבודת הווה מתמשכת, הכרוכה רק במאמצי הישרדות. במצב קיומי כזה אין מקום לבזבז של אנרגיות מבע, המצויות במשורה וממילא אין להן דורש. הנוסחאות הפואטיות נובעות מרקמת הסדר החברתי ומרקמותיו הפיזיות של הגוף החיוני, ולפיכך, במקביל לדעיכת הגוף ולהרחקה מהמארג החברתי, גם נוסחאות אלו מאבדות תוקף. הן כבר אינן כשירות לשמש כראי המציאות.²⁷

סעייד מכריז על הטקסט המאוחר כמצוי על קצהו, על סופו של הזמן, ולפיכך כנוטה אל השערורייה ואל פריקת העול. אולם חזן מזכיר שקריאת טקסט היא מופע של זמן הערוך כרצף ליניארי. מכאן, שלטקסט השירי האמור לייצג זקנה פנים כפולות וסותרות: מחד גיסא, הוא חיווי של מהות מרחבית אל-זמנית, העוצרת, כביכול, את התהליך הבלתי נמנע של החידלון; מאידך גיסא, בתוקף היותו כפוף לסדר הטקסט הליניארי, הוא ממד של אותו תהליך. במילותיו של חזן, מדובר ב"מהלך שירי החותר תחת עצמו תוך שאינו

24 חיים חזן, "על מפתן הבלמיה: שירה על קו הקץ", מירי זרון ואמיר כהן-שלו (עורכים), על שִׁפּוּעַ הַיָּשׁ הַנִּמְלֵט: שירה בזיקנה, זיקנה בשירה, רעננה: אבן חושן, 2017, עמ' 187.

25 שם, שם.

26 שם, עמ' 190.

27 שם, עמ' 188.

חותר לדבר. זוהי סתירה הנבנית מהריסותיה שלה, ומניעה את היע(א)למותו של השיר".²⁸ השירה שכותבים זקנים כורכת את קץ החיים עם קץ המילים בעל כורחה, ובכך מעידה על חדלונן של השירה ושל האפשרויות לכתיבת חוויות הזקנה במסגרתה. שתי הפרדיגמות שהוצגו לעיל שונות בתכלית, ובכל זאת מקיימות נקודות השקה. הן תשמשנה אותנו כעת כדי להתבונן בתפיסות הפואטיות השונות של חיים גורי ואורי ברנשטיין בשירתם המאוחרת, הנטועה בגוף זקן ובמודעות מובהקת לזקנה. להלן נבחן את האופן שבו המשוררים נעים בין פריקת עול ותודעת החידלון ביחס לעברם, לגופם ולשירתם, ומכאן נבקש להאיר סוגיות הקשורות לסדרים הדוריים ולחשבון הנפש המאוחר בנוגע להם.

רק עוד קצת עוד: השירה המאוחרת של חיים גורי

אמר הסבא של עמוס עוז:
 "קשה לזקנים למוות, כי יש בהם רגילות לחיות".
 קל יותר לעלמים ללכת לאבוד,
 לחדל לפתע,
 לא להיות!
 כי הזקנים בדרך כלל מסתלקים איש-איש, בשקט,
 והעלמים נעלמים ברעש הגדול ובחבורות.²⁹

ב-1998, בעשור השביעי לחייו, יצאו לאור בהוצאת הקיבוץ המאוחד שני כרכי השירים של המשורר חיים גורי. בגב הכריכה נכתבו מעין דברי סיכום, שביקשו להחמיא לגורי הן על שירתו הן על שיבתו:

שני הכרכים מציגים מסע חיים ארוך ומקיף של משורר שמעולם לא חדל לחיות את חייו כמשורר פעיל ומופעל, משתנה, מתפתח ומתבגר, משורר ששיריו בימי בגרות ושיבה, המצטיינים במורכבותם ובחוכמת החיים המדברת מהם, אינם נופלים ברעננותם ובקסמם משירי הנעורים שלו.³⁰

אך מעשה כינוס השירים לא נחתם בזה. אחרי פרסום שני הכרכים הוציא גורי לאור עוד שני קובצי שירה: מאוחרים (2002) ועיבול (2009), ומאוחר יותר, ב-2011, ראה אור כרך ג של השירים. בגב הספר החדש נכתב שהכינוס אינו רק תוספת כרונולוגית, אלא כלולים בו גם מחזורי שירים שלא פורסמו קודם.

28 שם, עמ' 189.

29 חיים גורי, "אמר הסבא", אף שז'צ'יטי עוד קצת עוד, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2015, עמ' 77.

30 חיים גורי, שירים, כרכים א-ב, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1998.

בכרך ג, וגורי כבר בעשור התשיעי לחייו, כבר לא הזכירו העורכים את זקנתו של המשורר ולא החמיאו לו בגינה – מחמאה שכפי שהעיר אריאל הירשפלד, יש בה מן ההתנשאות.³¹ אך גם בכינוס הזה לא התאפשרה מלאכת הסיכום. שלוש שנים לאחר מכן יצא לאור קובץ השירים האחרון של גורי, אָף שֶׁכָּצִיתִי עוֹד קָצַת עוֹד, שכותרתו מעידה על תשוקה זלזלית ופורעת סדרים המסרבת למכובדות הסיכום, ומבקשת בלשון כמעט ילדית "עוד קצת עוד", ובאותה הנשימה מצביעה על חוסר האפשרות להמשיך אל ה"עוד". ב-2016, כשהודיעו לגורי על זכייתו בפרס הציונות על קובץ שיריו עֵיבָל,³² סירב לקבלו. בריאיון שהעניק להארץ רמז על האי־נחת שחש מעצם כינונו של פרס ליצירה ציונית, והוסיף כי הספר הזה, על תכניו המורכבים, אינו מתאים לפרס.³³ יוזמי הפרס החדש ביקשו להיתלות באילן גבוה, קרי: בנציגו של הדור הילידי הראשון בארץ, כראש השושלת של זוכי; אולם גורי סירב לקבל פרס בשם האידאולוגיה וההיסטוריה של המפעל הציוני.

הסירוב לחתימת הסדר השירי והסדר הציוני, בצד ביטוייה של התשוקה החוזרת ל"עוד קצת עוד", מהדהדים את מאפייני הסגנון המאוחר בנוסח הפרדיגמה הראשונה שהוצגה לעיל: ההליכה על קצה המעמד הקאנוני וההתנגדות המשחקית לו. הנוכחות בקצה הזמן מצטיירת במלוא תהודתה בשני הקבצים האחרונים של גורי עֵיבָל ואָף שֶׁכָּצִיתִי עוֹד קָצַת עוֹד, המעידים שניהם על יחסים מורכבים בין הזדקנות הגוף והקרבה למוות לבין התשוקה להיפרע מהמשא הדורי, הפואטי והלאומי. ביצירתו המאוחרת אין גורי מפרנס את מעמדו כנציגו של דור; אדרבה, נדמה שהוא שואף לבגוד במעמד זה ולהפר את סדריו. "תודעת הקצה", בלשונו של סעיד, או השאלה "מָה אֶתָּה עוֹשֶׂה בְּשֵׁאִרִית חֵידָ", כפי שגורי מנסחה,³⁴ מאפשרת לו להיפרע בחיוניות מהמחויבות לזיכרונות העבר ולנהלם מחדש. אך על אף העמדה הזו, שירתו המוקדמת – וכמוה, רושם האירועים הנשקפים בעדה – מסרבים להפוך ל"עבר" הנותר מאחור בתנועה של פריקת עול כבד. ההשתייכות לדור הספרותי והלאומי ממשיכה לרדוף אותו בזקנתו; השירה המאוחרת היא דרך להישיר מבט לא מפויס ואף פולמוסי אל העבר, והניסיון המרדני להשתחרר ממשאו כולל, באופן פרדוקסלי, את העלאתו מחדש באוב.

31 הירשפלד כתב: "המונחים הרווחים בדבר 'מחשבה צלולה' או 'מרץ בלתי נדלה', המשמשים את המשתאים על חיוניותם של אנשים בגיל כזה [מבוגר], אינם הולמים אותו, משום שיש בהם גם תו כלשהו של התנשאות. הפליאה היא למעשה על עצם היותו של האדם הזקן במלוא עשתונותיו, ואילו שאלות מכריעות יותר, הנוגעות בתוכן חייו, אינן באות בחשבון הזה כלל". אריאל הירשפלד, "איך עברו הזמנים בשדותינו" [ריאיון עם חיים גורי], אודיסאה 19 (אפריל 2013), עמ' 22.

32 חיים גורי, עֵיבָל, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2009.

33 "אמרתי להם מיד שאני לא אקבל את הפרס [...] בין השופטים יש אנשים שאני מכיר ולא רציתי לפגוע בכבודם [...]. לא אומר מה דעתי על פרס ליצירה הציונית, נולדתי ציוני ואמות ציוני וכל חיי לחמתי למען הציונות, אבל אני לא מוצא קשר בין הספר הזה והפרס הזה, [...] זהו ספר אישי מובהק של אדם בערוב יומו שעורך חשבון עם חייו וזיכרונותיו". גילי איזיקוביץ, "חיים גורי סירב לפרס היצירה הציונית", הארץ (4/1/2016).

34 גורי, "עֵיבָל", הערה 32 לעיל, עמ' 7.

כדי להתבונן באופנים השונים שגורי חושף בהם את זקנתו בפרדיגמת "תודעת הקצה" יש לשוב לאפיונו כמשורר דורי ולהכללתו הרווחת בדור תש"ח. בדברים מקדימים לריאיון שערך עם גורי מערער אריאל הירשפלד על שייכותו המלאה לדור המשוררים הילידי, לא רק בסוף חייו, אלא כבר בתחילת דרכו כמשורר:

המושג "דור תש"ח" המודבק עליו ועל בני דורו, מתאים לו רק בחלקים, מעטים ממה שנדמה. שותפותו בביוגרפיה הדורית ההיא היא עובדה. זה ברור. הוא עוצב במתחים הפוליטיים של היישוב בארץ ישראל בשנות העשרים והשלושים של המאה הקודמת [...] וכמובן – הפלמ"ח ומלחמת השחרור. אבל גורי, בשונה ממרבית בני הדור, פגש משהו מחורבן יהדות אירופה בזמן קרוב מאוד להתרחשות [...] הפגישת הזאת היא חוויה פורמטיבית ראשונה במעלה בחייו, לא פחות מן הפלמ"ח ועולמו. [...] היא מוטטה אותו ומילאה את ה"ישראליות" שלו בתוכן מורכב וקשה, המכיל משהו מן ה"גלותיות" העומדת מנגד לישראליות החדשה.³⁵

בקבציו האחרונים עיבד ואף שִׁפְּצִיתִי עִיד קִצָּת עִיד, גורי מרחיק עצמו במתכוון משיוכו הדורי. הוא אינו רק מערער על היהירות של "שלילת הגולה", אלא גם כותב מחדש פרקים בשירתו הצעירה העוסקים באתוס הילידיות החדשה ובמשמעויותיה הלאומיות. הכתיבה קשורה בחשבון נפש ובהתפכחות, אך יותר מכך, במה שסעיד מכנה "מאוחרות", קרי: סירוב לחזור אל העבר והדיפת עמדת הנביא שיוחסה לו. גורי מתנער מהכתיבה המוקדמת שלו בשם המתים ממלחמת השחרור, החיילים שלחם עימם. הוא תר אחר הווה המנותק מהמחווה הפואטיות הלאומיות הגדולות שעיצבו את דמותו בשירה הישראלית. אך בזמן שהוא מבקש להיאסף אל חיים ואל מוות פרטיים, המתים ההם ממשיכים לרודפו. את המחזור "לא אֶמְרִיתִי אֶת כָּל הָאֵמֶת", המופיע לקראת סיום הקובץ אף שִׁפְּצִיתִי עִיד קִצָּת עִיד, מקדיש גורי לחברו הקרוב מנחם ברנקר. הוא כותב בו:

לא אֶמְרִיתִי אֶת כָּל הָאֵמֶת, לא אֶמְרִיתִי רק אותה,
כַּמְתִּבְּקֶשׁ, מְרַאשִׁיתָה עַד אַחֲרִיתָה.

[...]

כָּר נֶאֱמַר שְׁאֵדִם, בְּדֶרֶךְ כָּלִל, מְרַחֵק אֶת עֵדוּתוֹ,
שְׁאֵת מֵה שְׂבָאֵמֶת בּוֹכָה בּוֹ הוּא שׁוֹתֵק, לְטוֹבָתוֹ.
"הַבִּיּוֹגְרָפִיָּה הָאֵמֶתִית שֶׁלִּנּוּ עֲשׂוּיָה מִהֶדְכָּרִים
שֶׁאֵנּוּ מְבַקְּשִׁים לְהִבְיֹאֵם בְּמִסְתוּרִים",
כֶּתֵב אֲנִדְרָה מֵאֲלֹרֵי.³⁶

35 הירשפלד, הערה 31 לעיל, עמ' 23.

36 גורי, "לא אֶמְרִיתִי אֶת כָּל הָאֵמֶת", אף שִׁפְּצִיתִי עִיד קִצָּת עִיד, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2015, עמ' 76.

עדות הדובר בגוף ראשון, כי בעבר לא אמר את האמת או את כל האמת, פרדוקסלית, משום שהיא מערערת גם את אמינותו בהווה. ההצהרה הזו נטועה במתח המתמיד האופף את התשוקה לעמוד לנוכח העבר בישרה ואף להתמודד עם הממד הפוסט-טראומטי המכאיב הנעוץ בו, ובה בעת להיפרד ממנו ולחיות את שארית החיים במלוא הווייתם. הרצונות הסותרים הללו חלים לא רק על מה שהדובר, בעקבות מאלרו, מכנה "הביוגרפיה האמיתית", אלא גם על הביוגרפיה השירית של גורי ועל מעמדו הציבורי שנגזר ממנה. גורי מעיד בפרספקטיבה מאוחרת על שכתב בעבר: על ממד ה"אמת" הכוזב שבכתביו ועל התשוקה להימלט מערכם הציבורי המחייב. הזקנה וההזדקנות אינם קשורים רק בגיל הביולוגי ואינם תהליך הנוכח רק בגוף; הזקנה היא מרחב ששירת העבר מוסבת ממנו אל ההווה, מפורקת בו ונבנית מחדש.

כותרת הקובץ עֵינָל מסמנת מרחב קונקרטי שממנו ההסבה הזו מתרחשת. היא אינה קושרת בין השירים נטולי הכותרת בנרטיב של דמות או של דור, ואף לא באמצעות מרחב לאומי מובהק. גורי מכנה את הקובץ על שם מרחב סיפי: הר עיבל הוא האתר המקראי שבו מצווה העם להקריב קורבן לאלוהיו אחרי חציית הירדן.³⁷ מקומו של ההר, המכונה גם "הר הברית" או "הר הקללה", הוא באזור שכם, על גבול הטריטוריה הישראלית המקראית. ממקומו הסיפי על ההר שבשומרון המשורר מתבונן מחדש, ממרחק, על הנחלה שהוא חלק ממקימה. המקום הזה מאפשר לו לנהל חשבון נפש ביחס לדור תש"ח, וכן ביחס לחלקו בתנועה למען ארץ ישראל השלמה ובחרטה שחש בדיעבד בשל פעילותו בה.

ממקומו בראש ההר גורי כותב שירים המתרחשים במקומות אחרים, גם באלו שנפלו בהם לוחמי תש"ח. הכתיבה המחזורית, המורכבת מפרגמנטים ממוספרים, מובחנת מהפואטיקה המשוימת של גורי בצעירותו. גורי פורע את האפשרות לספר סיפור קוהרנטי הנשען על כותרות, ובכך את האפשרות לייצר יחידת תוכן ומשמעות חתומה ושלמה. השיר הפותח את המחזור מגיח אל תוך זמן שאול, אל השארית שנותרה, ולשווא הוא מבקש להקנות לזמן שנותר ולביוגרפיה הנבנית מבעדו ממד של שלמות:

והדברים הססרים והשתיקות הנוספות.
ואתה, מה אתה עושה בשארית חייך בין הזכרונות והתרופות.
כמו המתמיד ההוא, להבדיל, אתה גחון שעות על השלחן.
לצערי אני חושש שלא תספיקו להשלים את המלאכה,
לא אתה ולא הדבוק המסרב לצאת ממך.
וישאר הלא גמור.³⁸

37 "והיה בעברכם את הירדן תקימו את האבנים האלה אשר אנכי מצוה אתכם היום בהר עיבל ושידת אותם בשיד. ובנית שם מזבח לה' אלהיך מזבח אבנים לא תניף עליהם ברזל. אבנים שלמות תבנה את מזבח ה' אלהיך והעלית עלי עולת לה' אלהיך. [...] וכתבת על האבנים את כל דברי התורה הזאת באר היטב". דברים כז 4-8.

38 גורי, הערה 34 לעיל, עמ' 7.

נקודת המוצא של השיר ושל המחזור כולו נטועה בתודעת הקצה; ברצון למצות את ההווה עד תומו. השיר מציע דיאלוג פנימי בין שניים: האני-הדובר ו"האתה". הפנייה אל הנמען היחיד ("אתה") בלשון רבים ("לצערי אני חושש שלא תספיקו להשלים את המלאכה") מצביעה על כפילות בין הסובייקט לבין הדיבוק שלו. הוא מבקש להבחין בין מה שהוא "אתה", לבין דבר מה האוחז בו; מעין טפיל או דמות רפאים שנכנסו אליו ומסרבים לאפשר פעולה או חיים בלעדיהם. הדובר מבקש לשמור על האני מפניהם, להשלים עם "הלא גמור" ולהיטהר מהדיבוק המושך אל העבר, מקום הסכנה, ואילו האני מבקש להישאר במרחב ההווה. "מְשַׁעֵשֶׁעַ שְׂקֵט הַנֶּאֱשָׁם בְּשׁוֹטְטוֹת, [...] אִזּוֹ אִם הָעֶקֶר כָּבֵר יְדוּעַ, אִזּוֹ לָמָּה לָךְ. לָמָּה לָךְ", הוא מזהיר בסיומו של השיר הראשון.

הפנייה אל האני בדיאלוג הפנימי מציעה חשבון נפש של סיום שאינו נטוע בהתבוננות בעבר, אלא בקריאה למימוש ההווה, הממוקם "בין הזְכֻרונות וְהַתְרוּפֹת", אך בריבזמן, ההווה מתואר בצבעיה החיזוריים וחסרי האונים של מחלה ומאופיין כהישענות על עבר אבוד. הרטוריקה של השיר מציעה אלוזיה לדמות אחרת: "המתמיד", אחד הסמלים הגלויים בשירתו של ביאליק. גורי מייחס ערך להתמדתו של היהודי הגלותי העוסק בטקסטים הדתיים, לעומת העיסוק הטפל שלו בזיכרונות ובתרופות.

ולעומת השיר הראשון במחזור, העוסק בזמן שנותר, השיר השני מציע תנועה הפוכה: הליכתו אינה לפנים, אלא לאחור. בשיר זה גורי מצביע על חוסר הערך של פעולת החזרה והזיכרון – "הִרִי הָיִיתָ שָׁם, הִרִי כָּבֵר הָיִיתָ שָׁם. / שׁוֹם שְׁחָד לֹא יִהְיֶה לְפָנֶיךָ".³⁹ מטבעה כרוכה תמונת העבר בתמונת המוות הלאומי של נופלי תש"ח, אך בשיר הזה גורי מתמודד לא רק עם רעיו הנופלים, אלא גם עם הנכבה – האסון הפלסטיני שאינו נוכח בשירתו המוקדמת.

הדובר מבקש לעצור את הממד הרגרסיבי של החזרה הכפייתית של המוות הציוני הצעיר. המשפט "שׁוֹם שְׁחָד לֹא יִהְיֶה לְפָנֶיךָ" הפוך לנאמר בהלוויית המת, הנפתח במילים "צֶדֶק לְפָנֶיךָ יִהְיֶה". כשהמוות הוא חלק מן התנועה קדימה הוא מובל בידי צדק; אולם בהתבוננות רטרוספקטיבית אי אפשר להצדיקו. יתרה מכך, החזרה לאחור מבקשת לאתר את אלו שמתו בצעירותם, אך בשיבה אליהם אין כל טעם – לא רק משום שהם מתים, אלא משום שגם הם "יִמְשִׁיכוּ בְּלִעְדֶיךָ. / אֶתְּהָ תִרְאֶה שָׁם אֶת גְּבוּתֵיהֶם הַמִּתְרַחֲקִים מִמֶּךָ".⁴⁰ בדרך הזיכרונות אל האחרים שמתו לפניו נעשית ההליכה להלוויה מהופכת; מעין לידה שקטה, שאין בה לא אמת ואף לא שוחד. היא אינה אפשרית משום שהמתים מתרחקים לא רק מן החיים ומן הצדק ההיסטורי, אלא גם מן המצטרפים אליהם באיחור. הקושי למות זקן, שגורי מתאר בשיר שצוטט לעיל, כרוך בחזרה אל המוות הצעיר של חבריו שהשאיר מאחור, ובניגוד למותם הצעיר, שהתקיים בפאתוס ובחבורות, מותו-שלו יהיה בודד ושקט.

בזקנתו מהפכים רגשות האשמה והגעגוע את יחסי הכוח שבין המתים לבין החיים. החי מבקש את המת, והמת צובע את גורלו: מוות פרטי ושקט המשוחרר ממטעני העבר

39 שם, שם.

40 שם, שם.

הלאומי הוא איווי שאינו מתאפשר עוד בלשון הווה. בשיר השלישי במחזור הדובר אומר זאת במפורש, מתודעת הגיל: "הם שבים בשנת הלילה הנדודה. תופעה מְכַרֶּת בְּגִילי. / הוֹלְכִים בְּעֶקְבוֹתַי, הַיּוֹדְעִים עַל אוֹדוֹתַי עוֹד מִשֶּׁהוּ, לָרַע מִזְלִי".⁴¹

בהמשך המחזור התנועה אינה מתנהלת רק בממד הזמן, אלא גם במרחב הנחלה הישראלית. גורי כורך את ההבטחה המקראית לגאולת הארץ בציפייה הלאומית, ההווית, לגאולה, ומצביע על גודל הציפייה, על האכזבה מכך שההבטחה לא הוגשמה, ועל משגה גורלי שהפעיל אותה. הידיעה לאחור היא ידיעה של חוסר האפשרות לממש את החזון הצעיר. "הכל הִיָּה דְפּוֹק מֵרָאשׁ", הוא כותב בהמשך המחזור, "וְעוֹד וְעוֹד צוֹפֶה, רוֹאֶה שֶׁם / אֶת כָּל הָאֲהָבוֹת שֶׁהִשְׁתַּגְּעוּ עָלֶיהָ, / הַמְּשִׁיכוֹת כְּעֶבְרָן מוֹעֵד לְשׁוֹב לְמִקּוֹם הַפֶּשַׁע".⁴²

מעמדת הצופה או הרואה, כינויים מקראיים לנביא, הדובר מסמן את השיבה החוזרת אל הארץ כחזרה שערורייתית לזירת הפשע. הפשע אינו רק כלפי חבריו למלחמה, אלא גם כלפי האחרים שאהבו את הארץ, ובהם גם הפלסטינים שחיו בה. זהו חטא קדמון, ולפיכך "הכל הִיָּה דְפּוֹק מֵרָאשׁ" – לא רק האופן שבו הפעילות הצבאית התרחשה, אלא עצם רעיון המלחמה או הכיבוש. "אֲסוּר לָךְ! מֶה תַּעֲשֶׂה",⁴³ הוא כותב, כמו מבקש לעצור את דינמיקת החזרה הפוסט-טראומטית אל אתר המחדל, קרי: אל מרחב הנחלה המקראית. בהמשך השיר מסומנות הטריטוריה וההתכוונות אליה כמקורותיו של אסון. הדימוי המקראי "ארץ אוכלת יושביה" מתגשם במלוא עוזו, ומעשה ההובלה האלוהי באמצעות עמוד האש נענה לכרוניקה של מוות ידוע מראש. אפילו ה"אור הָעֵז" שייחסו לארץ משוררים וציירים בראשית ימי הציונות הופך למטפורה של "צְלוֹמִי-אֲוִיר" המקדימים את המוות:

הִנֵּה עֲמוּד הָאֵשׁ לִפְנֵי הַמַּחְנֶה, כְּמוֹ בְּתֵן דָּ
וְקוֹל עֲנֹת לְקוֹל עֲנֹת עוֹנָה.
לֹא הִרְחַק עוֹד תִּקְנָה מִשְׁלַת וְעוֹד כְּלָבִים מְשׁוֹטְטִים.
גַּם הֵם שָׁם בְּתֵמוּנָה, מְקַנְחִים אַחֲרֵי הָאָרֶץ הָאוֹכֶלֶת.
הַעֵיט חָג, עוֹרֵךְ לוֹ צְלוֹמִי-אֲוִיר,
מִתְעַדֵּךְ בְּאוֹר הָעֵז, כְּמוֹ בְּשִׁיר שֶׁל טְשֻׁרְנִיחוֹבְסְקִי.
לְמִשָּׁה, עוֹד נִבְיָא פָּעוּר: חֲכוֹר-חֲפוּ, הִנֵּה יָמִים בָּאִים!⁴⁴

משפט הסיום של השיר הופך את השירה, את הנבואה ואת מעמדו של המשורר כנביא לנלעגים, ובאמצעות הטון וצורת הציווי של הפועל – גם לאיום אלים. ככל שהתנועה הכפויה מתקדמת בזמן נחשף טיבו של המרחב "אוכל יושביו", עמוס הסמלים המיתיים, האכזריים והקודרים. הדובר מבקש להתנתק מהעבר ולסמן אותו כמקום הסכנה; אך

41 שם, עמ' 8.

42 שם, עמ' 9.

43 שם, שם.

44 שם, שם.

הסכנה נטועה גם בשירתו המוקדמת. "גם הם שם בַּתְמוּנָה" כותב גורי, ובכך אולי כוונתו לכלבים המשוטטים, הכרוכים ב"תְּקוּהָ מְטֻלָּה". השורש מט"ל כורך יחדיו את התקווה הנכזבת ואת הגופות המוטלות של מתי הל"ה, המופיעות כ"מתים-חיים" בשירתו הצעירה. הוא מוסיף:

גם הם, לא הֶרַחַק מִשָּׁם.
כִּהִים יוֹתֵר, לֹאֵל שְׁמוֹת עַל הַפָּנִים.
מִהֶם עַל צַד, כְּמִמְשִׁיכִים לְחֹשֶׁב;
מִהֶם עַל גְּחוֹנִם, פְּרוּשֵׁי זְרוּעוֹת, חוֹכְקִים אֶת הָעוֹלָם;
אוֹ כְּאַפְרָקָדָן הַקֶּלְסִי, נִרְאִים כִּישָׁנִים.⁴⁵

הגופות המוטלות קפאו בעצם מיתתן. הן נדמות למתי המדבר משירו של ביאליק, הענקים המיתיים שקפאו בזמן ועתידיים להתגלות שוב. אך בחזרתם המאוחרת בַּעֲיָבֵל אין המתים המוטלים מדברים עוד, ואינם שבים לתחייה. חיוניותם באה לידי ביטוי בהפניית הגב למי שחוזר אל מקום האסון ומבקש את עקבותיהם. לאורך השנים, בראיונות שנתן ובשירתו, גורי חוזר אל השיר "הנה מוטלות גופותינו" ומתאר אותו כמעשה של יהירות. כתיבת השיר ההוא היא חוויה טראומטית שאי אפשר לעבד; רק להפגינה שוב ושוב, בהידחקות אל זירת החטא הקדמון ובניסיונות לעצבה מחדש. בזירת החטא אי אפשר להבחין עוד בין גופות הלוחמים לגופותיהם של מי שנחשבו כאויב. הריבוי "גם הם, לא הֶרַחַק מִשָּׁם" מרמז על כך שגם המתים הפלסטינים נכללים באותה הקינה. בהמשך המחזור מבטל גורי את הזיהוי בין החי לבין המת, שנכח כפיגורה בשירו המוקדם ובעמדה הנבואית ב"מִתִּי מְדַבֵּר" לביאליק, ובאותה מחווה הוא אף נמנע מההתמקדות הבלעדית בגופות הלוחמים הציוניים. גורי מציע חיבור חלופי בין מתים וחיים, ובמרומז בין הלוחמים הציוניים והפלסטיניים:

וְהֵם שָׁלְנוּ וְאַנְחָנוּ שְׁלָהֶם.
הָרִי הָיִינוּ יַחַד, הָרִי הִשְׁתַּדְּלָנוּ עַד מָאֵד,
הָרִי כִּסֶּף הַכֹּל עָשִׂינוּ מִשְׁהוּ דוֹמָה.

הדיבור המיתי בשם המתים או בשם הנבואה מומר במחווה היסטורית. את "לא בָּגְדָנוּ" מן השיר "הנה מוטלות גופותינו", שייחס למתי הל"ה והתייסר על כך במהלך השנים, מחליפה חרטה או בקשת מחילה ממי שלא נותרו בחיים. יותר מכך, ה"לא בָּגְדָנוּ" שיוחס למתים מומר בשורות הבאות של השיר בתחושת הבגידה של החיים במתים:

וּפְגִיָּהִם הִהוּלְכוֹת אֶחָרֵינוּ.
גַּם אִם יַעֲזֹבוּנוּ יוֹמָם, לְשׁוּבוֹ אֵלֵינוּ,

45 שם, שם.

עם הַכְּלָכִים וְעַם הַעֵיטִים וְעַם נְחִילֵי הַזְּבוּבִים.
כִּי רָאִינוּ אוֹתָם מְקֻרָב וְהַמְשַׁכְנוּ בְּדַרְפָּנוּ⁴⁶

המתים הם הצל העוקב אחר המשורר הזקן, וזקנתו, לפיכך, אינה הליכה לקראת המוות העתיד לבוא, אלא הימנעות מן המוות שכבר התרחש. הרדיפה המתמדת של מתי העבר הצעירים אינה מאפשרת למשורר להתפנות למוות הפרטי שלו; מבטו מופנה אל חזותם של המתים הצעירים, המגיחים מול עיניו שוב ושוב.

וְרָאִיתִי אֶת הַמַּטְּלִים הָהֵם, שֶׁם וּבְמִקְוֹמוֹת אֲחֵרִים.
[...]

וְרָאִיתִי אֶת הָאֲנָשִׁים הָהֵם, עִם חוֹשׁ הַהִשְׁתִּיכּוֹת וְרִגְשׁ הַבוֹשָׁה,
הַמְּשִׁיכִים לְנוֹעַ אֶל הָאֵשׁ הַמְּמִינָה לָהֶם.
[...]

וְחִשְׁבֹּתִי עַל הַקְּשֵׁי הָעֵינִף לְהִיּוֹת גְּבוּרִים,
תַּחַת שְׁמַיִם קְלוּיִים, הַנוֹשְׁרִים אֶפְרַחֵם, עַל פְּנֵי אִישׁ הָרוּאָה בְּעֵלִיל,
שֶׁעַל אֵף הַדְּגָלִים וְעַל אֵף הַשִּׁירִים הַפֶּחַד הַהוּא מְסַרְבֵּ לַעְזוֹב אֶת גּוּפוֹ.⁴⁷

ההמתנה למתים מחליפה את ראיית הנביא במבט מפוכח שאינו צופה אל העתיד, אלא נסמך על ממשות העבר. עמדת הנביא קורסת מול "רְאִיתִי", קרי: מול לשון העדות. הזקנה, כמו בתמונת מראה, הופכת את נבואת העתיד לנבואה מחדש על העבר. אך באופן פרדוקסלי, אף שהדובר אינו מסוגל להשתחרר מן הדיכוי שאחז בו, תחינת השחרור שלו משחררת את המתים מהמשמעות הקולקטיבית של מותם. המוות הבודד מאפשר לראות את "חוֹשׁ הַהִשְׁתִּיכּוֹת וְרִגְשׁ הַבוֹשָׁה", לא רק כמאפשרים את ה"יחד" ההרואי של חבורות הלוחמים, אלא ככופים על הצעירים מוות מחודש, שלא נכתב בעבר. רגש הבושה ועדות הראייה נקשרים גם בחיזיון אחר המגיח מהעבר, וגורי מעיד עליו במחזור זה:

רָאִינוּ שֶׁם אִשָּׁה הוֹלֶכֶת אַחֲרֵינוּ,
יָדֶיהָ עַל רֹאשָׁהּ.
רָאִינוּ שֶׁם אִשָּׁה הוֹלֶכֶת אַחֲרֵינוּ
עַד הוֹדְעָה תְּדַשָּׁה.⁴⁸

46 שם, עמ' 11.

47 שם, עמ' 12.

48 שם, עמ' 22.

האישה הנכנעת, בניגוד לחיילים המתים, ממשיכה ללכת, ומתקדמת אל אופק נטול סוף. מי שנותרה בזיכרוננו כאישה חיה ומובסת המספקת עדות לאשמה ממשיכה לרדוף אותו בהווה; גם כאשר המבט שזיהה אותה הופנה אליה בעבר.

הדובר חושף את השקר של עברו ושל שירתו המוקדמת. "הייתי נביא שקר", הוא כותב בהמשך המחזור, "נמשך סומא אל הדיו".⁴⁹ בהדרגה, ככל שהקובץ מתקדם, דיבוק תנועת החזרה מומר בתשוקת חרטה וידי. גם אם המחזור עוסק בקולקטיב, הרי שהדיבור עליו נעשה אישי; בלב המחזור גורי מצטט את אימו גילה גורי, והופך את דבריה למוטו ולדבר-שיר. "ההבדל בין אדם לאדם הוא במספר רגעי החרטה שבו", הוא מצטט אותה, ובהמשך מתאר את החרטות שאינן רק מבקרות, אלא "שוכבות אתך לישן, חולמות אתך, / הולכות אתך בדרך", ובעוד הן הולכות ונאחזות בך, "אתה הולך ונחרש, הולך ומאפיר, מזמן אתה אחרת".⁵⁰

גורי נפרע מדיבורו הישן בשם של המתים. הוא כותב: "לא אוכל להיות לפה לאלמים האלה", ואת חוסר היכולת הוא תולה במגבלות הגוף: "פרקי אינו נאָה, קולי אינו נעים". אך חשיבותן של התכונות הללו נעוצה לא רק בהקשר הגופני; אלו התכונות הנדרשות לחזן הקורא בלשון הפיוט ביום הכיפורים. התכונות הגופניות החסרות המתוארות בהמשך השיר, "קולי צרוד ממרחקים, מעברית מדברת, / מאבק ומסיגירות",⁵¹ מקשות את הדיבור השירי.

אם כן, הקול החרוך נשאר כמאסף, ללא ייפוי כוח, ופואטיקה רבת-הוד של לשון רבים מתחלפת בחספוס של לשון היחיד. ואף שהמחזור אכן מסתיים בלשון רבים, הפעם אין לשון הרבים מיוחסת למתים בלבד: הדובר אינו מדבר בשם, אלא קולו וקולם מתמזגים. הידיעה הברורה של הדרך שנכחה בראשית הימים מתחלפת ב"המשך שלא ידע לאן עליו להמשיך". בסיומו של המחזור עומדים החיים חשופים ונבוכים במחיצת המתים. גורי כותב: "והחלופה שורטת הפנים הלכה בעקבותינו, / המשיכה לנדנד, שהכל יכול היה להיות אחרת על ההר ההוא, / אלו רק שמענו בקולה".⁵² האפשרות להקשיב לקול אחר בראשית הדרך, בעיבל של אז ושל היום, הוחמצה, ובכך גם מנעה עתיד חלופי.

לקראת סיום הקובץ כולו, בשיר "חרטה מאוחרת", עוסק הדובר שוב בחזרה בזמן שבה הקובץ נפתח. הוא חושף את המשאלה הגדולה הכרוכה בה: "חוצות התרטה המאחרת. / כבר לא היה סכוי לנוע לאחור, להחיות את המתים. / הנה, עוד בושה שם מנסה להתרחק מהכתוב ומהנאמר".⁵³ הרצון להתרחק מהעבר אינו מגולם ברצון להתרחק מהאירוע עצמו, אלא ממה שנכתב עליו בעבר. רגש הבושה שיוחס למתים מוחלף לקראת סיום בבושה שערורייתית של המשורר, על כך ששם בפהם בצעירותו את הביטוי "לא בגדנו". כעת הוא מציב עצמו כמי שבגד בהם בשירתו, מפליל עצמו ומעמיד עצמו לדינם הרודף, וכמותו למותו הקרב.

49 שם, עמ' 32.

50 שם, עמ' 33.

51 שם, עמ' 41.

52 שם, עמ' 52.

53 חיים גורי, "חרטה מאוחרת", הערה 32 לעיל, עמ' 79.

לעת זקנתו גורי יוצא נגד המוסכמות הכרוכות במעמדו הלאומי – אך גם נגד שירתו המוקדמת. על קצה הזמן הוא מתכחש לשירת נעוריו, מתענה בגינה ורדוף בידה. פראות הסירוב הקדחתנית שלו, שאין בה דבר מהזחיות או מהמכובדות, היא בחירה אוטונומית של משורר זקן שכבר אינו חב לאיש דבר, ולפיכך יכול לכתוב באופן שערורייתי, מתנגד והודף, כמו שמתאר סעיד, ומתוך חולשה ואיון, כפי שמתאר חזן. במידה רבה, עובדת השתייכותו לדור תש"ח, דור ששירתו מאופיינת בציות נעורים ובהעצמת קולקטיב לאומי, מטעינה אותו בכוח החיים של ההתנגדות לעצמו, לעברו ולשירתו המוקדמת. מולם הוא אינו שוקע במלנכוליה של חידלון: עליו לנהל חשבון קדחתני, להכות על חטא ולקרוא את עצמו מחדש. דחיפות המעשה הזה, הלא-עשוי, המאוחר והמתנדנד על הקצה, כרוך בהתנגדות חריפה למעמדו האנדרטאי, והתנגדות זו, למרבה האירוניה, היא שיוצקת את החיוניות בשירתו המאוחרת.

בסיום הקובץ מבקש המשורר שזמנו כמעט תם, שהדיבור שהוקצב לו עומד להסתיים, עוד רגע, עוד קצת עוד. שני השירים האחרונים בקובץ נִיבֵּל נושאים את הכותרות "נ.ב.", ו"ברגע האחרון". החיים שבין התרופות והזיכרונות שפתחו את הקובץ מתחלפים בסיומו בתשוקה לעוד, בהשעיית הזמן ובבקשה לארכה בהולה. השירה הישנה כבר הופרעה וחובה נפרע, אך זמנה של השירה החדשה קצוב.

מי שמביט מתוך בור: השירה המאוחרת של אורי ברנשטיין

אמנם אני מלמד שירה ועוזר לכותבים צעירים להגיע אל הפנים שלהם. מצד שני אני מסתגר. [...] הדור שלי [...] כולם אינם, ואין מי שמילא את מקומם. זו בדידות איומה; אין לי עם מי לדבר על שירה, וזה מהותי, כי לשירה אין גבול. [...] אף פעם אי אפשר להגיד "הגעתי".⁵⁴

איך כותבים שירה מתוך עמדה של בידוד והסתגרות? איך כותבים שירה כשנמענה, אלו שמתוך הדיאלוג איתם היא נכתבת, כבר אינם? שירתו המאוחרת של ברנשטיין ממוקדת באיון: איון הגוף, התודעה ומשמעות הזקנה. אבל מהדברים שאמר בריאיון עולה כי האיון הפרטי קשור בתודעה קולגיאלית דורית, שממנה הוא נובע ועל מחירה הוא נותן דין וחשבון.

מבחינה גילית, ובמידת מה תמטית, נהוג לשייך את ברנשטיין לדור המדינה בשירה העברית, שביקש כידוע לכונן "סובייקט 'אינדיבידואליסטי' המנותק-כביכול מן הקולקטיב".⁵⁵ התביעה הפואטית החדשה ביקשה לתת קול לאינדיבידואלי, לספציפי

54 מצוטט אצל עמרי הרצוג, "נגיעה אינטימית" [ריאיון עם אורי ברנשטיין], *ynet* (27/12/2007), <https://did.li/LXhIw>

55 חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, ירושלים ובאר שבע: כתר ומכון הקשרים, 2006, עמ' 13.

ולריאליסטי בחיי הנפש שביום-יום, בניגוד לפאתוס הקולקטיבי של דור תש"ח, וכביטוי של המוטיבציה הלאומית לייצר נורמליזציה של הסובייקט הפרטי. המשורר משתחרר או נפרד מכבלי הקולקטיב הלאומי, ומביט בייחודיות של התנסויותיו וחוויותיו הפרטיות, החד-פעמיות. אלו מבחינות אותו מן ההמון, ובה-בעת מאשרות את הלגיטימציה הפואטית הלירית של קיומו, המצטיירת כבעלת מהות אוניברסלית.⁵⁶

אולם, להבדיל ממשוררים אחרים המזהים עם דור המדינה – עמיחי, רביקוביץ, זך ואבידן – שקולותיהם, כפי שמעיר אלי הירש, "פרוצים ומשוסעים, ומשמישים צינור חלול ומנוקב לקולות רבים ומסוכסכים שקורעים אותם מפנים ומבחוץ", ברנשטיין נותר חבוי בצללים בשל "שירתו היציבה, המעודנת, השמרנית, המאופקת, הפרטית כל כך".⁵⁷ הפואטיקה שלו – שקולה בקפדנות, מדודה ומהלכת בקטנות – קשורה באינדיבידואליזציה של דור המדינה ומייצרת גרסה פרטית, מינורית, של הפואטיקה הלירית הנסערת והחופשית של הדור. ברנשטיין עצמו התייחס באמביוולנטיות לשיוכו לדור זה, ואף שלא התנער מכך, תהה על עצם נחיצותו.⁵⁸

לעומת גורי, המנהל בזקנתו משא ומתן עם מרכזיותו ההיסטורית בקאנון הישראלי, ברנשטיין כותב מתוך תודעת שוליות היסטוריוגרפית, על פרטיותה ועל החירות שהיא מאפשרת. בערוב ימיו הוא כותב על בדידותו, על חוויות היום-יום שלו ועל גופו הנחלש – במחווה הפואטיות המוקפדות, השומרות על משקל מחושב והמאפיינות את מכלול שירתו לאורך השנים. אולם בפער שבין הבדידות החריפה והזדקנות הגוף לבין הנוכחות הדנטטיבית, האסופה והעשויה של המעשה הפואטי, מתקיים מתח שהמשורר הזקן עצמו מתקשה להסבירו, ואף להכילו. כוח החיים נודד מהגוף הקמל ומהתודעה החברתית המצמצמת אל הכתיבה, החורגת בצורתה מעבר לנושאי הקונקרטיים ומעבר לתמורות הזמן הביוגרפי. מילותיה נכתבות על הגוף ומתוכו: הן לא באות לשקם את הגוף המתכלה או את הבדידות האופפת אותו. הן מייצגות חלופה עמומה, שאינה בהירה למשורר עצמו; מעמדו כמשורר מתערער בה-בעת שהשירה מתחזקת, בעל כורחו, את כוח החיים שלו. ברנשטיין מקונן על בוגדנות הזמן, אך יותר מכך על בוגדנות השירה עצמה ככלי רטורי לתיאור הווייתו לנמעניו ולעולם. חיים חזן מציין, כאמור, שהחוויה המרכזית בקרב יוצרים זקנים "היא של ניתוק מודע ומשחרר מן הזהות החברתית הקודמת, הכרה חריפה שזר שאינו זקן לא יבין את עולמם, ותחושת בוגדנות לצד התפכחות".⁵⁹ "אין עם מי לדבר על שירה", אמר ברנשטיין בריאיון עימו, וסימני חוסר היכולת לדבר חוזרים ומפעילים את שירתו המאוחרת.

המתח בין תפקידה של השירה ככלי מבע לבין חוסר האפשרות להביע באמצעותה את הקיום הזקן מגיע לשיאו בשירה המתייחסת להווה הנוכח. ברנשטיין כותב:

56 שם, שם.

57 אלי הירש, "אורי ברנשטיין, עולם עובר", ידיעות אחרונות (7/12/2007).

58 צבי לוז, שירת אורי ברנשטיין: מונוגרפיה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 39.

59 חזן, הערה 24 לעיל, עמ' 187.

אני רוצה להעלות באש,
בבת אחת,
את כל ההווה,

לנתץ את ההתדמיות הזו
של המציאות לחיים.
ולהיות לקיום שקוף
שהאור עובר דרכו,

אך בינתיים אני מביט מתוך
הימים שמממרים לעבר,

כמי שמביט מתוך בור.⁶⁰

הקיום הממשי והגופני של ההווה מעורר זעם ומבקש ניתוח וכליה. הממד האוטוביוגרפי נהדף ממנו ואינו מאפשר עוד הבעה חיונית לגביו. חזן מעיר על חוסר האפשרות לקיים מהות פואטית בתוך הזקנה, ומנמק את טענתו בכך שהזקנה ממוקדת בעבודת הווה יום-יומית הישרדותית. כשברנשטיין מבקש לתאר את ההווה בדמות "ההתדמיות הזו / של המציאות לחיים" הוא משתמש בלשון פיגורטיבית; אך הדימוי אינו תכונה המייפה את התמטיקה של השיר או מעצבת את היחס שבין המציאות לבין השפה הפואטית. הדימוי נהיה למשא כבד המכריע את היחס הזה, ובכך אף שואף לבטלו לטובת השקיפות המוחלטת – ונכשל בתפקידו: הפיגורטיביות המבקשת לאיין את עצמה ממשיכה לשורר מן הבור. השפה הפואטית בשירתו המאוחרת של ברנשטיין פועלת כסוכנת כפולה: אין ביכולתה עוד לתאר את המציאות הנפשית או הרגשית של הדובר, ועל כן היא מכזבת בה. היא רק מעמידה פנים. הפואטיקה מצביעה על היותה מסכה שהמשורר מבקש נואשות להסירה, כדי לחתור אל האיון ואל השקיפות. "קיום שקוף" ממוקד בדרך כלל בהתבוננות באחרים שאינה נענית במבט, אבל המשורר אינו מבקש את המבט אל החוץ, אלא את האור שיעבור דרכו. בין השקיפות שאליה הוא מתאוה ובין הכזב המתדמה לחיים באמצעות השירה, כתיבתו לכודה ב"קבר" הבעתי: הקיום החי נמחק, וכמוהו גם האפשרות להביט בו מבחוץ. אך כאמור, התשוקה אל האין נתונה בתוך מוזיקליות שקולה. הפואטיקה עצמה מרצדת כמו מכונת החייאה מלאכותית, השומרת על נשימתה ועל מקצבה גם כשהתודעה כבויה ומשתוקקת אל הבור, אל האין. חזן מתאר אובדן אמון מוחלט בכשירותו של המעשה הפואטי לייצג תשוקה יצירתית, אך כיליון החיים אינו חופף לכיליון השירה, ובכך האנרגיה האנטרופית מצטיירת כאכזרית אף יותר: החיים מתכלים ועימם גם היכולת לשורר אותם. השירה מייצגת בו-בזמן הן את הדעיכה הבלתי נמנעת הן את האילוף הכפוי של כתיבתה, הדוחה את סופה.

60 אורי ברנשטיין, "סיכוי", פני הימים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 17.

האופן שבו השירה מעכבת את השקיפות, את השבר הגופני ואת המשיכה הנחשקת אל הסוף – כל זאת בעל כורחו של המשורר ולמורת רוחו – אינו מגלם בהכרח כוח חיים שעדיין מהבהבת בו להבת התשוקה של היצירה. אדרבה, כוח חיים כזה מתואר כאויב מר; הגוף קורס וכבר אין לו תקנה. ברנשטיין כותב: "התכופף עם בקר ולקט / את שרידיך כמי שאוסף / שברים מנצנצים ומספנים / של כוס שנשברה. // לא תוכל לשוב ולחברם / לתפארת שהיתה";⁶¹ או: "והיום הטמנו חבר. ולא הבחנו / שגם שנינו כבר כרוחות רפאים, / ששנינו הטיטשנו. ורק הדהות / עוד מאחדת אותנו".⁶² הקיום הפיזי הוא שבר; קיום רפאים שכבר ניתק הלכה למעשה מהחיים ונסוג מהם, כמו זכרם המיטשטש של המתים. ובכל זאת, השבר מנצנץ ומסוכן – לא מפני שהוא מסמן את קרבתו של המוות, אלא משום שיש דבר מה שעוד קושר אותו אל החיים: הכתיבה, שאינה מספקת נחמה או חלון אל העצמי. היא פועלת על המשורר ועל עולמו כמי שמפקיעה אותו באלימות לא רצויה מתשוקת המוות.

השירה היא אויב, היא קושרת את המשורר בחזרה אל החיים, אל אורם הבוהק ואל כל מה שסובב את הגוף הזקן. ברנשטיין מוחה באמצעותה נגד החיבור הכפוי עימה, ובאמצעותה הוא זועק את התנגדותו לו ואת סלידתו ממנו. הוא מייחל אל הקץ:

אני מסרב, אני מתעב בצליל
את הדרך החרפה והמערטל.
כמה תפל הסובב המצטלל!

אחזר אפוא לערפולי המברך,
ובפנת רחוב נשכח, ודאי אתם
באמצע הנה רפיוני
שכיר וזמני,
ובו אדם מביט אל קצו
והנה לא נורא:

החשכה צדין בהירה.⁶³

המוות "לא נורא". לעומת הזוך הפואטי המערטל, החושף את זקנתו השברירית של הגוף, עומד המוות כאופציה של גאולה ונחמה. השירה היא שחקנית ראשית בדרמה של דחיית ההווה והתשוקה אל החידולן המשחרר; היא סוכנת ערמומית הפורעת את מערך האיווי

61 אורי ברנשטיין, "בוקר רע", פני הימים, הערה 60 לעיל, עמ' 25.

62 אורי ברנשטיין, "בלויה של חבר", פני הימים, הערה 60 לעיל, עמ' 80.

63 אורי ברנשטיין, "[שאינו אפל מן המואר תמיד]", שירים לפסנתר יחיד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 73.

של האין בו-בזמן שהיא מתמללת אותו. היא נכתבת מתוך כוח החיים היצירתי כדי להתחנן להיעלמותו – שהוא גם מניה וביה היעלמותה.

מוטיב השירה כמנגנון של החיאה מלאכותית, כמכשיר הנשמה לא רצוני הפועל את פעולתו הפואטית בסדרה הערוך והיעיל למול הקריסה האנטרופית של ההתקיימות עצמה, חוזר באופן כפייתי כמעט בכל שיריו המאוחרים של ברנשטיין. התמטיקה אינה ממוקדת בהתקיימות ואינה מתעניינת בה עוד, אלא נובעת מהתודעה החריפה של האובדן. ברנשטיין כותב: "הַהִתְקִימוֹת הַיָּקָר, / אֶךְ לֹאֹת אוֹבֵד הָעֵנִן גַּם בָּהּ. // וְהַבְּדִידוֹת הַיָּא מַעֲשֵׂה אֲמֻנוֹת / שִׁישׁ לְהַמְשִׁיךְ וְלִיצֹר // כָּל הַזְּמַן, עַד לְשִׁלְמוֹת".⁶⁴ הכפייתיות של השירה הנכתבת מן הבדידות מאבדת את הפונקציה הקונטיביבית שלה; כבר אין לה נמען. חזן תיאר את חוסר האפשרות להסביר את הזקנה בשל קו הגבול האטום המבחין בין מי שחוזה אותה ובין מי שמצוי מחוצה לה, גבול ההופך את מעשה השירה למיותר. הפונקציה הפואטית פועלת בחלל ריק; היא שולית ומנותקת מתהודה: "וְהַשְׁפָּה בָּהּ אֲנִי מְשֻׁחָח עִם עֲצָמִי / נִשְׁכָּחָה מִלֵּב פְּאֻחַת הַשְּׁפּוֹת הָעֵתִיקוֹת / שֶׁל שְׂבָטִים שֶׁנִּמְחָחוּ מִכָּבֶד, / וְנוֹתְרוּ רַק בְּאֵיִם קִטְנִים, / בְּפִאֲתֵי הַמְּפּוֹת. // אֲבָל יוֹתֵר וְיוֹתֵר בָּהּ אֲנִי מְדַבֵּר, / גַּם אִם יוֹתֵר וְיוֹתֵר אֵין לָהּ שׁוֹמֵעַ".⁶⁵ שירה היא מעשה קומפולסיבי, המתקיים לעצמו ונכפה על המשורר הזקן כמו הבדידות. למען האמת, היא היא שפת הבדידות: שפה שעוד ממשיכה להיווצר ולהיכתב, ההודפת ממנה והלאה את נמענה הבלעדי – גופו הקמל של המשורר הזקן.

חזן טוען שהשירה הנכתבת בידי זקנים כורכת בעל כורחה את קץ החיים עם קץ המילים. ברנשטיין כותב: "אֲנִי מִבְקֵשׁ / לְזַעַק, גַּם אִם אֵין שׁוֹמֵעַ, // אֵת שְׁאִי אֶפְשֶׁר";⁶⁶ ומעיר: "אָדָם בְּבִידוּתוֹ: מֶה שְׁאִי אֶפְשֶׁר לְתָאֵר".⁶⁷ מה שצריך להיזעק בקול לא יכול להיאמר או להיכתב. החידלון לא יכול להיכתב מטבע הדברים, אך ברנשטיין מבקש לומר יותר מכך. הזקנה אינה חיים ואינה מוות; היא דבר המידמה לדבר, אבל אינו מצוי לא בזה ולא בזה. לפיכך אי אפשר לשורר אותה, ועצם הרצון לתארה מנוגד לעיקר הווייתה. השירה הנכתבת מן הגוף הזקן היא אילוף של דבר השקר – היא מחליפה את שיש לאומרו ואינו יכול להיאמר; ממירה את הנשימה הגוועת ואת הצעקה הגלומה בה בתנועה המכנית של שורות השיר ובאסתטיקה הכוזבת שלהן, שאינה מסמנת את הכוונה נטולת המילים. המשורר הזקן פונה אל השירה ומתחנן לפניו: "עֲזָבִי וְאַל תּוֹרִי לִי לְאֵן לִלְכֵת / וְלְהִיכֵן עָלַי לְבֹא. / שִׁירָה הִיא רַק עֶסוֹק בָּטֵל. רַק / דֶּרֶךְ לְהַעֲבִיר בָּהּ זְמַן, // שֶׁמִּמִּילָא עוֹבֵר".⁶⁸ באדישותה המכנית של מכונת ההנשמה הזקנה "מעבירה" את הזמן ומשאירה את המשורר בחיים של בדידות ושל היעדר תקשורת או נמען.

בגידת השירה מייצרת תחושת פגיעות, וכמו בגידתם של אהובה או של חבר נפש, מעוררת תחושות סותרות. מצד אחד, היא מסמנת הפסד שהוא הספד: בעל ברית קרוב נהפך לאיום מבושר רע: "לְרֹאשׁוֹנָה מִבְּהִילָה הַשִּׁירָה. נְבוֹאוֹת לָרַע / נֶאֱמָרוּ תְּמִיד בְּמִלִּים.

64 אורי ברנשטיין, "פני הימים", פני הימים, הערה 60 לעיל, עמ' 7.

65 אורי ברנשטיין, "שתי שפות", פני הימים, הערה 60 לעיל, עמ' 8.

66 אורי ברנשטיין, "מה שנשאר", פני הימים, הערה 60 לעיל, עמ' 12.

67 אורי ברנשטיין, "כמו מה היא הבדידות", פני הימים, הערה 60 לעיל, עמ' 19.

68 אורי ברנשטיין, "תחינה אל השירה", פני הימים, הערה 60 לעיל, עמ' 35.

וְאִינִי יָכוֹל / כָּבֵד לְהַעֲלִים / אֶת הַתְּחוּשָׁה הַמִּתְחַזְקֶת / שֶׁל הַפֶּסֶד מְכֻלִּים.⁶⁹ אֵךְ הָאֵבֶל הַכְרוּךְ בְּגִלּוֹי הַבְּגִידָה בַּהֲכֵרַח מִשְׁחֹזֵר יָמִים טוֹבִים יוֹתֵר וּמִגֶּלֶם גַּעְגּוּעַ אֶל הַבְּרִית שֶׁהוֹפְרָה. בְּרִנְשֵׁטִיין כּוֹתֵב: "הַשִּׁירָה הִיא מִפְתָּח לְנִסְתָּרוֹת, / אֵךְ כִּמָּה דְּלוֹת הָאֶפְשָׁרִיוֹת שֶׁל הַמְּלִים. [...] הֵיטָה לִי לְמֶרְאָה מְעוֹתָת, / שֶׁמִּזְיַפֶּת וְשׁוֹגָה. אֵךְ עֲדִין רַק הִיא, // גַּם כִּפִּי שֶׁהִיא, מְסֻגָּלֶת / לְהִזְכִּיר לִי, וְלוֹ בְּמִקְצֶת / אֶת מָה שֶׁהֵייתִי".⁷⁰ הַבְּגִידָה, מַעֲרַעֶרֶת כֹּכֵל שֶׁתִּהְיֶה, מַעֲלָה בְּאוֹב אֶת הָאֵהָבָה שֶׁקִּדְמָה לָהּ; הַפֶּרֶת הָאִמּוֹן מִשְׁחֹזֶרֶת אֶת קִימוֹ שֶׁאֵבֶד. בְּתוֹךְ תוֹדַעַת הַבְּגִידָה הָאִמּוֹן מַעֲרֹב כְּזִיכְרוֹן רַחוּק, וְהַשִּׁירָה הָאַחֶרֶת, זֶה שֶׁמִּגְלָה אֶת תְּנוּעַת הַנֶּפֶשׁ וּמִדּוֹבֶבֶת אוֹתָהּ כֹּהֲלַכְתָּהּ, מִתְּאֵבֶכֶת כְּזִיכְרוֹן רַחוּק, בּוֹגְדֵנִי וּמִנַּחֵם בּוֹ-זְמַנִּית. עַל הַמְּשׁוֹרֵר שֶׁבִּגְדָה בּוֹ הַשִּׁירָה כּוֹתֵב בְּרִנְשֵׁטִיין: "וְלִפְעָמִים אוֹחֵז בּוֹ סֶפֶק מִמָּשִׁי / אִם כָּל אֲשֶׁר קָרָא, וְכָל הַשִּׁירָה / שֶׁכָּתַב, אֵינֶם אֶלָּא צִלָּלִים עַל קִירוֹת, / אֵינֶם אֶלָּא עֶשֶׂן שֶׁל מְדוּרוֹת / הַבּוֹעֲרוֹת הַרְחֵק".⁷¹

הַזִּיכְרוֹן, וּכְמוֹתוֹ הַמֶּשֶׁא וּמִתֵּן הַמּוֹרֵכֵב שֶׁהוּא מִנְהֵל עִם הַמַּעֲשֶׂה הַפּוֹאֵטִי, הוֹפְכִים לְבוֹגְדָנִיִּים, כְּפוּיִים וּמִלֵּאכּוֹתִיִּים. מִצַּד אֶחָד, "הַזְכָּרוֹנוֹת הֵם פֶּדָם בְּעוֹרְקִי, / בְּלַעֲדֵיהֶם הֵייתִי מְצוּץ וּמִרְקָן / כְּבִנְשִׁיכֶת עֶרְפֶּד. רַק / דָּם הָעֵבֶר מְזִינִי".⁷² בַּהֲעֵדֶר הוּוֹה, אוֹ לִיתֵר דִּיּוֹק, מִתּוֹךְ הַתְּשׁוּקָה "לְהַעֲלוֹת בְּאֵשׁ" אֶת זְמַן הַהוּוֹה הַמוֹצֵץ מֵהַגּוֹף אֶת לִשָּׁה הַחַיִּים וְאֶת יְכוּלַת הַהִתְקִיּוּמוֹת, רַק הַזִּיכְרוֹנוֹת מְסוּגִלִּים לֵאכֻלֶּס אֶת הַגּוֹף וּלְצִקַּת בּוֹ חַיִּים. אֵךְ בְּצַד הַנִּסְיוֹן לְגַרֵּשׁ אֶת הַשִּׁירָה ("עֲזָבִי וְאַל תּוֹרִי לִי לֶאֱזוֹן לְלֶכֶת"), מִתְקִיִּים זִמּוֹן חֲלוּפִי: "בּוֹאוּ אֵלַי כְּחוֹת. / הִזְכִּירוּ לִי נִשְׁכָּחוֹת, / הִזְכִּירוּ לִי זְמַן עֶרְגָּה וְזִי שֶׁשָּׁכַחְתִּי, / שׁוּבוּ כְּחוֹת סֵתֶר, אֶל אִישׁ מְעֶרְעֵר, / אִישׁ הַסּוֹבֵב בֵּין דֶּרֶךְ לְדֶרֶךְ".⁷³

בְּרִנְשֵׁטִיין פּוֹנֵה אֶל הַשִּׁירָה כְּאֵל יְשׁוּת נִפְרֶדֶת, אֲבָל הַדִּיאֲלוֹג אִיתָהּ וְהַצִּיּוּי הַתּוֹבֵעַ מִמֶּנָּה לִסְגַת הֵם חֶלֶק מִן הַשִּׁיר עֲצֻמוֹ. הוּא מִבְּקֵשׁ אֶת הַזִּיכְרוֹן שֶׁאִינוֹ מִתּוֹךְ בְּמִלִּים, אֵךְ זִמּוֹן הַזִּיכְרוֹן אִינוֹ עוֹלָה יִפָּה: הַשִּׁירָה אֵינָה יְכוּלָה לְהַעֲלוֹת אֶת זִיכְרוֹנוֹת הַהוּוֹה מִשׁוּם שֶׁהִיא־הִיא הַזִּיכְרוֹן, בִּה"א הַיִּדְעָה. עֲבוּדַת הָאֵבֶל הַשְּׁתִּלְטִיטִי שֶׁהִיא מַפְעִילָה אֵינָה מֵאִפְשֶׁרֶת לְשׁוּם זִיכְרוֹן אַחֵר מִלְּבַדָּה לִהְיוֹת ל"דֵם בְּעוֹרְקִים". הִיא מַעֲלִימָה אֶת הַזִּיכְרוֹנוֹת הַקּוֹנֶרְטִיִּים וְאֵינָה מֵאִפְשֶׁרֶת לְמִשׁוֹרֵר נַחֲמָה. הִיא הַזִּיכְרוֹן הַבִּלְעִדִּי, הַמְּכַזֵּב, הַבּוֹגֵד וְהַמֵּאֲכֹזֵב; וְהִיא נִכְתֶּבֶת כְּדִי לְהַזְכִּיר שֶׁאֵין בִּלְתָּה: "מָה שֶׁנִּגְלָה לְרַגֵּעַ בְּהֶסֶבֶת רֹאשׁ, / אֵינִי שֶׁם שׁוֹב. וְכָל שֶׁתִּדְרֹשׁ / אֵלַי, שׁוֹב לֹא יִהְיֶה, עוֹבֵר / בְּמַהֲרִית הַעֲפָעוֹף שֶׁל הַמִּמָּשִׁי. // וְאִנִּי מְדַבֵּר לְשׁוֹאֵן עַל לְבִי שֶׁמִּכָּאֵן וְאֵילֵךְ / יָבוֹא כָּל שֶׁיָּבוֹא וְיִמָּה שֶׁהִלֵּךְ כָּבֵד הִלֵּךְ".⁷⁴ וְמָה עֵתִיד לְבּוֹא? הַשִּׁירָה אֵינָה מֵאִפְשֶׁרֶת לְזִכּוֹר דְּבַר מִלְּבַד אֶת בְּגִידָתָהּ. הִיא אֵינָה מֵאִפְשֶׁרֶת לְזַעֵק אֶת זַעֲקָתוֹ שֶׁל הַגּוֹף הַזֶּקֶן, וְכַעֲרֶפֶד הִיא מוֹצֵצֶת אֶת דָּם הַזִּיכְרוֹן שֶׁיְכוּל לְמַלֵּא אֶת הָעוֹרְקִים. הִיא עִירּוֹי מִלֵּאכּוֹתִי הַמִּשְׁתַּק אֶת הַגּוֹף – אֵךְ רַק אוֹתָהּ הוּא עוֹד מְסוּגֵל לְשׁוֹרֵר, רַק אֶת חֲטִאִיָּהּ.

69 אורי ברנשטיין, "לְרִאשׁוֹנָה מִבְּהִילָה הַשִּׁירָה", שִׁירִים לִפְסֶנְתֵּר יַחֲיד, הַעֲרָה 63 לַעִיל, עֵמ' 32.

70 אורי ברנשטיין, "רוֹק הַשִּׁירָה", פְּנֵי הַיָּמִים, הַעֲרָה 60 לַעִיל, עֵמ' 34.

71 אורי ברנשטיין, "לְהִתְקַפֵּל בְּקֶצֶה מִטָּה", שִׁירִים לִפְסֶנְתֵּר יַחֲיד, הַעֲרָה 63 לַעִיל, עֵמ' 62.

72 אורי ברנשטיין, "עֶרְפֶּדוֹת", פְּנֵי הַיָּמִים, הַעֲרָה 60 לַעִיל, עֵמ' 13.

73 אורי ברנשטיין, "עֲלִי לְהִתְבָּא בְּפִנֵּי הָעָרוֹ", שִׁירִים לִפְסֶנְתֵּר יַחֲיד, הַעֲרָה 63 לַעִיל, עֵמ' 7.

74 אורי ברנשטיין, "וְהַיּוֹם פָּנָה מְעַלֵּי הַצֵּל", שִׁירִים לִפְסֶנְתֵּר יַחֲיד, הַעֲרָה 63 לַעִיל, עֵמ' 47.

התשוקה לאיון, שבה התחלנו את הדיון בשירתו המאוחרת של ברנשטיין, היא גם תשוקה אבסורדית לשחזור הקול החי והלא משותק של הדובר. ההנשמה המלאכותית של השירה עתידה להיכשל, ולכן המוות הופך למשאת נפש. ברנשטיין כותב: "הפוך בא בין הפְּרָצוֹת / גם צוֹרְתִי תַעֲבֹר הַמָּרָה / [...] נִשְׁאָר לִי לְצַפּוֹת רַק לְחִלּוֹף הַזֶּה".⁷⁵ המוות הוא המקום שבו תחדל השירה מהתקיים ומן הסתם כבר לא תיכתב עוד, אך רק במותו יוכל המשורר להיגאל מן הבגידה שבגדה בו השירה בעת זְקֵנָה ולהשתחרר מאחיזתה. ברנשטיין כותב: "לְצוֹף הָלֶאָה, אִישׁ מְהֻסָּס לְקִרְאָת עֶרֶב, / עַד שֶׁתְּבוֹא הַהֶגְעָה הַצְּפוּיָה // לְחוֹף הַמִּיחָל, זֶה שֶׁעָלֶיהָ לְהִסְבִּיר הַכֹּל. // מוֹטֵב לָהּ שֶׁתִּסְבִּיר".⁷⁶ ההגעה לחוף המיחל בתום ערבו של יום ושל חיים צריכה לספק "הסברים", אך שירתו של הגוף הזקן שעוד מפליג בזמן אינה מסוגלת עוד להכילם או לספקם.

התסכול או הבדידות הכרוכים בזְקֵנָה, תחושת הבגידה של הגוף, ההתנתקות מסמלי הדור וההשתקעות במלאכת ההישרדות אינם מאפשרים את העבודה היצירתית. אם הדובר משתוקק להתאיון ולהתבודד, הרי שעצם הכתיבה מורדת בתשוקתו. אין תמה אפוא שהתמטיקה של ברנשטיין נוטה אל המודל שחזן מתאר, אך הפואטיקה שלו נפגשת עם שערוריית הקצה שמנסח סעיד. האינדיבידואליזם המאפיין את דור המדינה הוא נבואה המגשימה את עצמה בעת זְקֵנָה, אך בשורתה של הגשמה זו – הכרוכה בבידוד המלנכולי של הסובייקט – מתגלה כמשבר ובגידה רבי-עוצמה. לעומת כוח החיים האוטונומי שסימנה סובייקטיביות המשורר בצעירותו, בזְקֵנָתוּ היא מסמנת את אובדנו; מהלך חייו מקביל להיותו "אדם לעצמו", ואף מופעל מכך. אך מלבד הבידוד מדור הדוברים בשפת הסובייקטיביות שכבר נדמו או מתו, הסובייקט הזקן – שבדידותו הופכת ממעלה אסתטית לעובדה קיומית – נואש מהכינוס אל הפרטי בו־בזמן שהוא אחוז בטלפיו.

מילות לא-סיכום

חיים גורי ואורי ברנשטיין כותבים שניהם את הסגנון המאוחר ועליו, כל אחד בדרכו. שני המשוררים הקאנוניים הללו, שלכתיבתם מאפיינים תמטיים וסגנוניים מובחנים, כותבים את הזְקֵנָה באופן המבקש להיחלץ מכתבתם המוקדמת; אם משום רצון לתיקון ואם משום תודעה של שבר ובגידה. הניסיון, השנים והפואטיקה הדורית שהשתייכו אליה אינם מעמעמים את חד-פעמיותה של תודעת הזְקֵנָה שהם מנסחים, ולא את האופן שבו היא צובעת מחדש את ההווה שלהם, וכמותו, בגלוי או בסמוי, את עברם הביוגרפי והפואטי. אורי ברנשטיין, בניסיונו להדוף את השירה ולהיחלץ מאחיזתה בו בחייו, מציע פואטיקה המבקשת להפר את התואם שבין השפה לעולם. בניגוד לשירה צעירה, תהא אשר תהא, המכריזה בכל פעם מחדש על הניסיון לקדש תואם חדש להבחנתה מדור הצעירים שקדם לה, ברנשטיין מבקש לוותר עליו מניה וביה. הוא משתוקק לוותר גם על

75 אורי ברנשטיין, "שינוי", פני הימים, הערה 60 לעיל, עמ' 16.

76 אורי ברנשטיין, "משט", פני הימים, הערה 60 לעיל, עמ' 91.

השפה וגם על העולם, הכובלים אותו שניהם למודעות של גופו המזדקן ושל החמצותיו. השירה שנכתבת בתוך ההפרה הזו קורסת אל תשוקת האיון בו-בזמן שהיא מנכיחה אותה במלוא עוצמתה וחיוניותה. במובן זה אין שירתו מלנכולית, אלא היא ייצוג של המלנכוליה עצמה. היא מגיבה באירוניה לאינדיבידואליזם של דור המדינה, שאליו שויך ברנשטיין בעבר: ככל שגופו של האני קמל הופכת להתמקדות ב"אני" מבשורה פואטית לעול מצמית.

גם גורי, באופנים אחרים לגמרי, מבקש להיחלץ מן השירה. הוא מבקש להשתחרר ממושאי שירתו המוקדמת ומהקול הייצוגי שזוהה עימו לאורך השנים: קולו של היחיד המדבר בשם הרבים, קולו של החי המדבר בשם המתים. שירתו המאוחרת מגויסת לניסיון ההיחלצות מהזיכרונות המגולמים בכתיבתו המוקדמת באמצעות כתיבתם-יצירתם מחדש. מושאי השירה הצעירה אומנם ממשיכים לרדוף אותו, אבל הכתיבה נאבקת להתנער מהפואטיקה שבה נכתבו בשירתו דאז, ובה-בעת מעמידה אותה לדינה של פרספקטיבה מפוכחת – ואף אכזרית – המרוחקת בזמן ובמרחב. ההיחלצות הפואטית מהעבר, הנכתבת בעיקר במחזור השירים עֵינֶלֶל במקצבים דחופים של מנוסה ובעמדה של השתהות והשתאות ביחס לחטאי העבר, מאפשרת להיחלץ גם מהחוויה הטראומטית הכרוכה בפואטיקה הישנה. בתנועה הזו מתקיים רעב חיוני ומעונה של תיקון, שיכול להתרחש רק בהווה. השירה של גורי מבקשת "עוד קצת עוד" למענו; ואצל ברנשטיין היא מקיימת את ה"עוד קצת" בעל כורחו של הסובייקט, כעול בלתי רצוי.

ועל אף השוני בין המשוררים, שניהם מבקשים להניח את המילים שהכזבו, או שעודן מכזיבות, ולהתפנות אל ההווה: גורי מבקש לחיות חיים של ממש, גם אם ההווה מסומן כמרחב קצה הנטוע בין זיכרונות לבין תרופות, ומבקש לפרוק את עולם, וברנשטיין מבקש להשתחרר מהשירה האוחזת בו בחיים בזמן הווה, ולהפוך לקיום שקוף שהאור עובר דרכו. אלו הן שתי פרספקטיבות פואטיות של הווה-זקנה של משוררים זקנים. הסוף הביוגרפי אינו מחייב סיכום המביט אל העבר; והוא אינו דורש דור צעיר שיבטיח עתיד. הוא מזמין השתהות לנוכח ההזדקנות וזמן שירתה; ובחינה של הפנים הקרובות, ובכל זאת הזרות, הנשקפות מבעדה:

מה כי תלין עליה, על זקנתך,
היא, בינתיים, הדרך היחידה לאריכות ימים,
עם פניך הנרות כראי, שאיננו אשם,
העושה אותך כה שונה מצורות היותך.
אתה מצלם וחתוך, תפור ומתקן,
ממשיך להמר על סבויי ההמשך.⁷⁷

עמרי הרצוג, תוכנית התואר השני ללימודי תרבות, המכללה האקדמית ספיר
יעל שנקר, בית הספר לאומנויות הקול והמסך, המכללה האקדמית ספיר

77 גורי, "ראי", אף שִׁנְיָתִי עוד קצת עוד, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2015, עמ' 21.